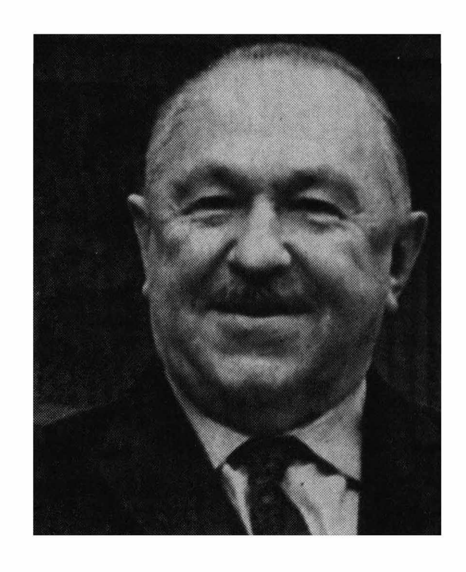
искусство
КИНО
9.70

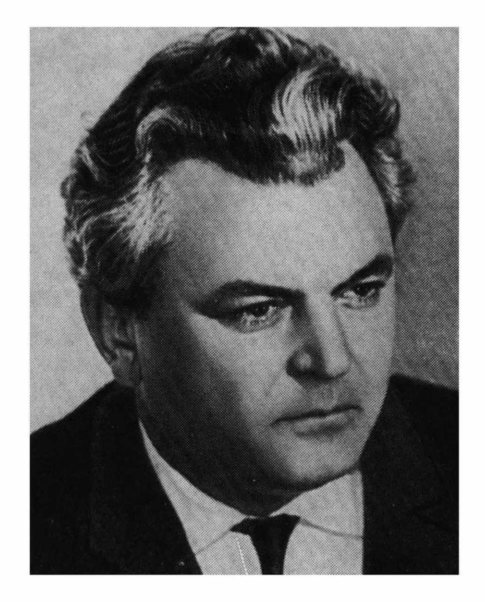


Поздравляем



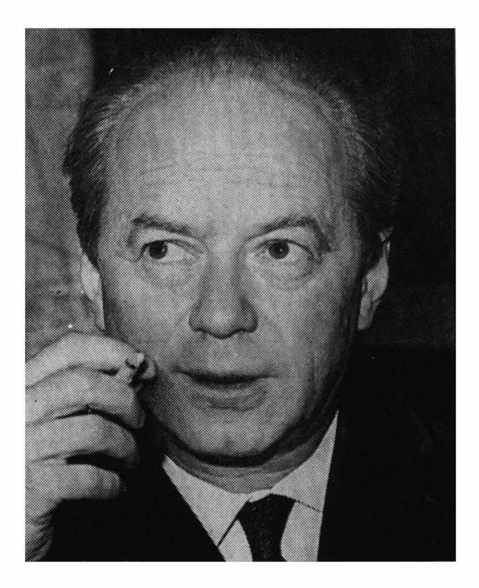
с 70-летием

Шнейдерова Владимира Адольфовича, кинорежиссера, народного артиста РСФСР, бессменного председателя телевизионного «Клуба кинопутешественников». Художественные приключенческие фильмы «Джульбарс», «Золотое озеро», «Гайчи», «Ущелье аламасов», экспедиционно-документальные картины В. Шнейдерова, а также многие географические и научно-популярные его фильмы широко известны миллионам зрителей



с 50-летием

Бондарчука Сергея Федоровича, народного артиста СССР, лауреата Ленинской и Государственной премий, постановщика фильмов «Судьба человека», «Война и мир», получивших широкое признание как в нашей стране, так и далеко за ее пределами; актера, талант которого ярко проявился в фильмах «Молодая гвардия», «Тарас Шевченко», «Попрыгунья», «Отелло», «Сережа» и других



с 50-летием

Егорова Юрия Павловича, заслуженного деятеля искусств РСФСР, постановщика картин «Они были первыми», «Добровольцы», «Простая история», «Если ты прав...», «Не самый удачный день» и других

искусство
КИНО

Ежемесячный журнал

Орган Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР и Союза кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Художественный редактор
Л. И. Гориловская

Технический редактор
Р. М. Гродская

Корректор
С. Л. Ярошевская

Рукописи не возвращаются

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Проблемы века — проблемы художника

Духовный мир современника и экран

Новые фильмы

Путь к экрану

Размышляя о герое

Портреты

Мемуары

За рубежом

Сценарий

На 1-й странице обложки: кадр из фильма «Директор» (автор сценария Ю. Нагибин, режиссер А. Салтыков, «Мосфильм»). На первом плане — Н. Губенко в роли Алексея Зворыкина

искусство
КИНО

Iskusstvo Kino

Cinema Art

Адрес редакции: Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Тел. 151-02-72

А 09018. Подписано к печати 11/VIII 1970 г.
Формат бумаги $70 \times 90^1/_{16}$. Печатных листов 12 (условных листов 14)
Тираж 38 000 экз. Заказ 384

Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д. 105

Проблемы века — проблемы художника

Марк Донской

Нам нужен атакующий экран

Я пишу эту статью на другой день после выборов в Верховный Совет СССР. Вчера мы единодушно отдали наши голоса за кандидатов блока коммунистов и беспартийных. Вглядитесь же в списки этих людей, представителей рабочего класса, колхозного крестьянства, интеллигенции. Не правда ли, зрелище впечатляющее! Даже сухо, протокольно изложенные биографии наших депутатов позволяют воображению так дорисовать их коллективный портрет, что за ним невольно вырисуется вся пятидесятитрехлетняя история страны.

В этом источник того чувства гордости за славных моих соотечественников, которое никогда не покидает мое сердце.

И с особой нежностью, силой согревает оно меня, когда мне доводится бывать за рубежами Родины. А побывать мне довелось во многих странах мира. И везде первой своей задачей я считал возвеличивание нашего советского человека, ведь в нем надежды всей планеты, в нем олицетворение той гордой веры в неисчерпаемые созидательные возможности людские, без которой не стоило бы и жить на свете, незачем было бы биться над развитием нашего искусства, искусства экрана.

В поездках, всегда сопровождающихся бесчисленными знакомствами, беседами, встречами, выступлениями, сталкиваешься, конечно, и с теми, кто с тобой не согласен, кто держит про запас «контраргументы» далеко не доброго свойства. Но всегда и везде, куда бы и когда бы ни забросила меня судьбина, я всегда находил друзей, в чьих душах твои слова, слова посланца советской, социалистической культуры, находили благодарный отзвук. И особенно радостно, что среди них всегда было много молодежи, тех, кто на собственном опыте познал, что такое капитализм и какие «благодеяния» несет он с собой людям, и поэтому с особым интересом, надеждой и верой вслушивался в слова правды о нашей стране, о ее молодом поколении.

В нынешний год, год 100-летия со дня рождения В. И. Ленина и 25-летия со дня великой победы над фашизмом, в год подготовки к XXIV съезду Коммунистической партии Советского Союза, мир снова стал свидетелем впечатляющих успехов нашей страны во всех областях культурного и хозяйственного строительства. В этом году была одержана и новая великолепная победа в космосе. Полет советского космического корабля «Союз-9» с двумя космонавтами на борту ознаменовал новую ступень в освоении человеком внеземного пространства. Два наших соотечественника, воспитанные партией, советским общественным строем, побили рекорд длительности пребывания человека в космосе и выполнили сложнейшую программу исследований, представляющих выдающийся интерес для науки.

«Всем ясно,— сказал, анализируя итоги полета, товарищ Л. И. Брежнев,— что такой длительный полет требует от его участ-

ников большого мужества, выдержки, высокой преданности своему долгу. Эти качества в полной мере проявили воспитанные Коммунистической партией сыновья нашей Родины — командир корабля, ветеран-космонавт товарищ Николаев и бортинженер, молодой ученый товарищ Севастьянов».

В этих словах выражено именно то, что составляет самую существенную, самую характерную черту подвига двух советских космонавтов. Их беспримерное мужество, выносливость, стойкость отражают, как в фокусе, важнейшие особенности той духовной культуры, того светлого и мужественного миропонимания, которые присущи советскому народу, вот уже полвека идущему в авангарде всего человечества. О людях такого склада нам и надо бы снимать фильмы, такие характеры в первую очередь ждут своего углубленного и любовного анализа. И тот режиссер, кто сделает картину, где в центре будет герой, запечатлевший в себе черты, отличающие советского человека, свойственные именно нашему народу, добьется успеха, какого давно уже ждет наш кинематограф.

Да, 1970 год будет занесен в анналы будущим летописцем как год оправдавшихся надежд и многих творческих свершений.

Однако будущие читатели толстого тома с цифрой «1970» на обложке натолкнутся и на описания других событий в жизни планеты — событий трагических, кровавых — увидят фотодокументы, леденящие воображение, описания чудовищных зверств и преступлений, не уступающих тем, какими навечно запятнали себя гитлеровцы.

Многострадальную нашу планету продолжают сотрясать жестокие преступные войны, развязанные международным империализмом. Сколько на ней сегодня «горячих точек»! В зареве пожарищ большая часть Индокитайского полуострова. В 1970 году американские бомбы сбрасывались не только на Вьетнам, а и на Камбоджу и Лаос. Вашингтон, кидая вызов мировому общественному мнению, оказывает политическую, экономическую, военную помощь израильским экстремистам, поддерживает афинскую хунту «черных полковников», португальских колониалистов, не желающих уйти из Анголы и Мозамбика. Используя свой экономический и военный потенциал, американский империализм пытается подавить стремление народов Азии, Африки, Латинской Америки к национальной независимости и свободе. Но американские реакционеры всюду натыкаются на сопротивление. По сути, их разбойничья тактика нигде еще не имела успеха — ни в Индокитае, ни на Ближнем Востоке. Но зато во всем мире падает престиж Вашингтона, звучат проклятия американским империалистам.

Ареной острой классовой борьбы стали сегодня все сферы жизни человеческого общества — экономика, политика, идеология, культура, искусство. Не только с помощью оружия пытаются империалисты защитить свои позиции, важной составной частью их стратегии стала «психологическая война», рассчитанная на морально-политическое разоружение борющихся за свободу народов. Они не жалеют денег на организацию подрывной работы сразу в десятках стран мира, тратят огромные средства на содержание гигантского аппарата средств массовой информации — газет, журналов, радиостанций, кино- и телестудий. Мы, кинематографисты, не можем забывать о том, что США выделяют ежегодно свыше полумиллиарда долларов на идеологические диверсии в странах социализма, тщетно пытаясь внести смятение в социалистический лагерь, замедлить мировой революционный процесс.

Все это в самой прямой и острой форме касается и искусства. Сегодня только самые безнадежные простофили могут думать, что в западном мире расцветает некое «неангажированное искусство» и что западное кино развивается по своим внутренним законам, независимо от общих процессов идеологического распада и активизации империалистических политических сил. Я не раз самым наглядным образом убеждался в том, как целенаправленно используют наши классовые враги кинемато-

граф в целях духовного порабощения масс, распространения лжи и дезинформации. Изо дня в день на массы обрушиваются потоки одурманивающих фильмов, возводящих в добродетель насилие, расизм, элитарные предрассудки, сбивающих зрителей с ног проповедью пессимизма, аморальности, сексуальной распущенности. Наиновейшие достижения кинотехники, лучшие исполнительские силы мобилизуются для того, чтобы хотя бы на экране замаскировать зловещие следы разложения на теле капиталистического общества, подальше увести зрителя от правды, от волнующих его в реальности проблем и сомнений. На экране создается иллюзорный мир, где все социальные проблемы «разрешаются» при помощи кулака и пистолета и на пьедестал возводятся некие сверхлюди — «батмены», поправшие все идеалы, ради которых жили и творили лучшие умы человечества.

И чем хуже складывается для империалистов политическая или военная конъюнктура в действительности, тем больше требований предъявляют они к кинематографу. Так, натолкнувшись на мощный, охвативший все слои населения и в США, и во всех других странах протест против агрессии в Индокитае, правящие круги в спешном порядке выбросили на экраны киноленты, расписывающие подвиги американских вояк в джунглях и клевещущие на героических сынов Вьетнама, Камбоджи и Лаоса. Назначение этих лент: заставить рядовых американцев и европейцев уверовать в правильность экспансионистского внешнеполитического курса администрации Никсона.

Что и говорить, этим лентам не войти в историю кино. Пронизанные духом человеконенавистничества и расизма, они способны вызвать только омерзение у любого мыслящего человека. Но свою грязную работу эти фильмы, тем не менее, выполняют. Своего зрителя они все же находят.

Массированной обработке общественное мнение подвергается и по поводу агрессии Израиля против арабских государств. Пропагандисты из Тель-Авива изо всех сил стараются представить черное белым, както оправдать свои преступления на землях ОАР, Сирии, Ливана, Иордании. Им исступленно вторят сионисты в США, ФРГ и других капиталистических странах. В целях «оправдания» оккупации правительством Голды Меир арабских земель они не стесняются прибегать к откровенно расистским доводам. Но сейчас во всем мире, я уверен в этом, становится все меньше и меньше людей, верящих герольдам Моше Даяна, и все больше становится тех, кто понимает, в какую страшную пучину может завести евреев сионизм. О том, насколько лжива эта доктрина, можно безошибочно судить и по тем методам, с помощью которых израильские ультра пытаются осуществить свою расистскую, откровенно агрессивную политику. Нельзя же не видеть, что именно такими методами пользовались гитлеровцы, а в наши дни палачи Сонгми. Да и о какой самостоятельной политике Израиля можно говорить, если он силен только поддержкой из-за океана, американскими пушками и самолетами, американскими долларами.

Я не могу поэтому без негодования говорить о кинематографистах, превративших экран в поле битвы против арабских народов, пытающихся «поэтизировать» и приукрасить израильских агрессоров. Недавно я прочел, к примеру, что режиссер Рафаэль Нуссбаум выпустил игровую картину «Тучи над Синаем» (совместное производство ФРГ и Израиля). В этой картине воспеваются подвиги некоего израильского капитана по имени Ури Литман. Незадолго до начала «шестидневной войны» на него была возложена задача тайно пробраться к египетской радарной установке на Синайском полуострове и взорвать ее. Ури Литман и его семь спутников совершают в картине невероятные подвиги, разбивают «на голову» численно превосходящие египетские воинские части, грабят попутно бедуинов и, в конце концов, взрывают радарную установку, после чего израильские самолеты могут выйти на указанные им цели. А вот еще один фильм, выпущенный

в США. Называется он «Путешествие в Иерусалим» (режиссер Майкл Миндлин) и рассказывает о поездке знаменитого американского дирижера Л. Бернстайна в Израиль, которую тот счел для себя необходимым совершить через месяц после окончания «шестидневной войны». В картине показываются сначала выступления Бернстайна вместе с оркестром израильской филармонии, а потом посещения им в госпиталях раненых израильских солдат и т. п. явно пропагандистские акции. Зрелище получилось, наверное, приторное и к кинематографу никакого отношения не имеющее (недаром четверо из девяти английских критиков, выставляющих в «Мансли филм буллетин» «отметки» новым картинам, вообще никак не аттестовали это «произведение», а четверо поставили против его названия точку — знак резкого неодобрения), но картина тем не менее, надо думать, нашла своего зрителя и свою роль в поощрении агрессора сыграла.

Итак, кинематограф на Западе включился в пропаганду сионизма, в обработку умов зрителей в духе израильских захватчиков. Было бы ошибкой недооценивать и этот факт участия экрана в борьбе сил реакции и прогресса на стороне реакции.

На одной из встреч с молодежью в Англии меня спросили, не вижу ли я сходства между современным западным искусством и искусством эпохи упадка Римской империи? Я ответил, что сходство такое вижу, но вижу и различия. Они прежде всего в том, что теперь искусство, кинематограф все чаще открыто используются как орудие самой грязной и бесчестной политики. Пример с фильмами, прославляющими американских насильников во Вьетнаме или израильских вояк, вторгающихся, как грабители, в пределы арабских государств, подтверждает это. Что же, какова политика, таково и искусство, эту политику обслуживающее. Загнивает ли империализм? Несомненно. Губит ли он искусство? Конечно.

Я попросил поднять руки тех, кто был со мной согласен. Оказалось, что аудитория подавляющим большинством голосов приняла мой тезис.

Буржуазный кинематограф стремится к обработке мозгов не только у зрителей в своей собственной стране, но и по всему миру. В США в рамках Информационного агентства США (ЮСИА), основного ведомства, специализированного на проведении идеологических диверсий за границей, создана особая оперативная служба кино. Помимо многочисленных заказов по производству кинофильмов и киносюжетов, призванных воспеть жизнь в американском «раю», которые ЮСИА распределяет между голливудскими кинокомпаниями, оно имеет также свой собственный штат режиссеров, операторов, сценаристов. И с их помощью наводняет экраны ряда стран Азии, Африки и Латинской Америки рекламными киноагитками, ничего общего не имеющими ни с искусством, ни с реальной действительностью.

Во Франции и в Швеции, на Британских островах и в Италии американский кинофильм «Зеленые береты», прославляющий действия карателей-янки в Южном Вьетнаме, фильм, в котором понятие «агрессор» и «жертва агрессии» провокационно перепутаны, был освистан возмущенной и разгневанной публикой. Тем не менее, в Соединенных Штатах актеры, снимавшиеся в «Зеленых беретах», чуть ли не возведены в ранг героев. Характерно, что в этом году «Оскара» за лучшее исполнение мужской роли получил «ковбой Америки номер 1», 63-летний актер Джон Уэйн. Почему же на его долю выпала эта честь? В 50-х годах Уэйн активнейшим образом проявил себя в «охоте на ведьм», устроенной воинствующим «ультра» сенатором Джозефом Маккарти против прогрессивных американских деятелей науки и культуры. А в 1969 году он сыграл главную роль в подготовке и выпуске на экран вышеназванного фильма, созданного по прямому заказу Пентагона.

Какой разительный контраст с позицией известной американской актрисы Джейн Фонда, шагающей в первых рядах массо-

вых антивоенных демонстраций, выступающей на митингах протеста против дискриминации негритянского и индейского населения страны, подвергающейся полицейским преследованиям.

Сопоставьте позиции американских киноактеров Джона Уэйна и Джейн Фонда и вы увидите амплитуду настроений, характерную для западной интеллигенции, и еще раз убедитесь в том, что сегодня ни один деятель искусства не может оставаться в стороне от схватки идей, кипящей в мире.

Я пишу об этом не только для того, чтобы напомнить всем известные факты. Да, наши противники не теряют времени и не брезгуют никакими средствами в борьбе за умы и сердца простых людей во всем мире. Они изощряются в попытках дискредитировать самую идею социалистического переустройства Земли, великий исторический опыт борьбы за социализм в нашей стране и в других социалистических государствах. Можем ли мы, советские кинематографисты, которым народ вручил такое острое, такое действенное оружие, как кинокамера, не использовать до дна возможности нашего искусства, чтобы еще выше поднять над всем миром знамя нашей правды, чтобы не перейти в сокрушительное контрнаступление на разносчиков преступной империалистической идеологии, на клеветников, пытающихся выслужиться, снискать одобрение своих хозяев на торных дорожках антисоветизма и антикоммунизма?

Недавно до нас дошли вести о рукоплесканиях, которыми реакционная французская печать встретила фильм режиссера Коста-Гавраса «Признание». Судя по всему, лавры и высокие гонорары достаются Коста-Гаврасу не зря. Объединившись с испанским троцкистом, в свое время изгнанным из компартии, сценаристом Хорхе Семпруном, Коста-Гаврас поставил фильм, в котором дал намеренно искаженное, клеветническое освещение трудных для Чехословакии месяцев борьбы с правыми элементами, пытавшимися столкнуть страну с социалистического пути. Знаменательно, что этот фильм появился на парижских экранах как раз в то время, когда политическая обстановка в Чехословакии нормализовалась и партия, народ, по общему признанию, преодолели трудности, лихорадившие страну весной и летом 1968 года. Значит, фильм делался в сознательном расчете на то, чтобы снова вбить клин между чехословацким народом и партией, пошатнуть крепнущее морально-политическое единство трудящихся, ослабить международные позиции правительства Чехословакии.

Конечно, попытка эта заранее была обречена на провал. Никакие провокации не смогут вернуть чехословацкий народ на гибельные дорожки, куда толкали страну правые перерожденцы и предатели. Но, надо думать, кое в чем Коста-Гаврас все-таки преуспел. Он ведь снова вылил целую цистерну горючего в костер антисоветизма. За грязную, бесчестную работенку взялся Коста-Гаврас. Такую «работенку» лучше бы выполнять не кинорежиссерам, а платным агентам разведывательных служб и полицейским провокаторам.

Впрочем, Коста-Гаврасу, видимо, виднее, что ему сподручнее и выгоднее. Раз он не побоялся перечеркнуть свою кинематографическую биографию клеймом лжеца и провокатора, значит на то у него были свои, надо думать, прежде всего меркантильные расчеты. Меньше всего интересует меня личная судьба Коста-Гавраса, как не интересует меня больше и судьба артистов Симоны Синьоре и Ива Монтана, растоптавших свое прошлое участием в картине «Признание» и яростной ее защитой. Они сделали свой выбор сами и сами же до гроба будут нести на себе последствия своего нравственного и артистического падения.

Меня интересует другое: уроки, которые мы, советские кинематографисты, должны извлечь из факта активизации идеологических диверсантов и антисоветчиков на западном экране.

В борьбе с империалистической реакцией у нас на Западе есть сильные союзники.

Показательно с этой точки зрения, что почти в те самые дни, когда «Признание» рекламировалось в Париже, прогрессивные французские кинематографисты включили в программу показов киностудии «Жи-ле-Кёр» документальный фильм Жана Ренуара «Нам принадлежит жизнь», в создании которого в свое время принимали участие Жан-Поль Ле Шануа, Жак Беккер, Анри Картье-Брессон. На экране проходят эпизоды из жизни М. Кашена, М. Тореза, Ж. Дюкло. Фильм дает яркое представление о величии битв французского рабочего класса за создание Народного антифашистского фронта в 1936 году. В его последних кадрах под звуки «Интернационала» многотысячные колонны демонстрантов с красными полотнищами над головами надвигаются прямо на зрителей, как бы увлекая их за собой. «Это им принадлежит жизнь, принадлежит будущее!» — со всей страстностью утверждает фильм Жана Ренуара.

Люди, вернувшие этот фильм на экран как раз сейчас, в период обострения идеологической борьбы, видимо, превосходно понимают, что проблема отношения деятелей литературы и искусства к современности, к нуждам и запросам эпохи стала в наши дни как никогда актуальной.

Как же остро, ответственно, глубоко должны осознать это мы, советские художники, на ком лежит огромная политическая и гражданская ответственность за исход ожесточенных идеологических боев, кипящих по всей планете. Развернуть самое активное, решительное наступление на буржуазную идеологию — такова одна из первоочередных, ответственнейших задач, стоящих перед нашим искусством.

Подрывной тактике империалистов советские люди противопоставляют прочность своего общественного и государственного строя, нерушимое единство Коммунистической партии и всего народа, самую передовую идеологию — марксизм-ленинизм.

Всеми своими произведениями, их идейным содержанием, художественной формой советский кинематограф должен активно содействовать дальнейшему развитию героических революционных и трудовых традиций нашего народа.

И какие бы творческие планы и замыслы ни волновали каждого из нас, мы не имеем права ни на минуту забывать о том, что мир сотрясают трагические события глобального значения. Мы, художники, должны внимательно анализировать их, ибо нет ничего более пагубного для настоящего искусства, чем «пробалтывание вопроса» вместо сосредоточенного поиска истины. Простое воспроизведение факта в искусстве еще не есть вся правда. Факт требует углубления в него, размышлений, классового подхода к его оценке. Противопоставляя наше искусство добра искусству зла, мы готовим людей к победе над империалистической реакцией, расизмом и колониализмом.

За прошедшие десятилетия советское киноискусство, я много раз убеждался в этом, завоевало прочный авторитет и заслуженное признание во всем мире. Влияние советской кинематографической школы сказывается на развитии прогрессивных кинематографий во многих странах и прежде всего в молодых развивающихся государствах. Все наиболее выдающиеся творческие достижения нашего социалистического кино связаны с воплощением на экране революционной, героико-патриотической темы, темы трудового энтузиазма советского народа, его борьбы за мир, против войны, за построение социализма и коммунизма.

В этом находит свое выражение гражданская ответственность советского художника перед народом, ответственность, которая вошла в плоть и кровь нашего социалистического искусства.

На нашей стороне правда истории. Нести эту правду в массы, воспевать ее, отстаивать от происков враждебной идеологии и призван наш кинематограф. К этому стремятся все творческие отряды советского киноискусства. Наш девиз — «Всегда в наступлении!»

Нам нужен атакующий экран.

Духовный мир современника и экран

Татьяна Тэсс

События души

Чтобы наиболее полно узнать человека, очень важно увидеть его в различных жизненных обстоятельствах. С особой явственностью его характер, его внутренняя сущность проявляются в том, как человек относится к главному делу своей жизни.

Совесть, честь, чувство долга, чувство товарищества, самоотверженность, выдержка, выносливость, трудолюбие — все это вместе с множеством других не менее важных качеств как бы сфокусировано в отношении людей к их труду. Труд — один из самых могучих «проявителей» нравственных свойств. Но свойства бывают разными, и если человеку присущи такие качества, как равнодушие или безответственность, эгоизм или завистливость, то и они скажутся в его работе, даже если он старается их поглубже запрятать.

Это, в общем, истины известные, и я повторяю их только потому, что всякий раз они открываются по-иному. Ибо каждый человек — это целый мир, с его бурями и тишиной, с его рассветами и закатами, с его поисками и стремлениями.

Все глубже и внимательнее всматривается, проникает в этот мир объектив кинокамеры.

У «киноглаза» много особенностей. Он может быть всевидящим и близоруким. Он способен охватить широкое поле событий и вместе с тем иногда проявляет поразительную узость зрения.

Зависит это главным образом не от качеств оптики, ибо наши кинодокументалисты, как правило, оснащены отличной современной аппаратурой. Определяет это индивидуальность мастера, чьими глазами смотрит кинокамера.

Даже при беглом обзоре вышедших за последнее время документальных фильмов можно увидеть, как расширяется их тематика, сколько новых сюжетов и драматургических коллизий дает киноискусству обыкновенная, повседневная наша жизнь, с удивительной плотностью насыщенная событиями.

Слово «событие» может звучать по-разному.

Есть события, требующие от кинематографиста в первую очередь оперативности, репортерского азарта, быстроты, точности.

Но можно увидеть за этим словом и другое понятие, ибо бывают события, происходящие в глубинных пластах человеческой жизни, — так сказать, события души.

Исследовать такого рода события и сделать их предметом изображения на экране — дело тонкое, требующее от кинематографиста особых качеств.

Интересен в этом смысле небольшой документальный фильм, созданный в Киргизии, — «Вахта»*.

События жизни, показанные в нем, становятся для главного его героя событиями души. В основу сценария положена история молодого рабочего Кости Борисова, пришедшего на нефтяной промысел и познавшего там и новый труд и новых людей. Это кинорассказ о том, что человек пережил и передумал, пока привык, обжился, почувствовал себя своим среди своих.

Для начала разговора об этом фильме хотелось бы вспомнить о некоторых проблемах дикторского текста.

Текст-информация в документальных фильмах все чаще уступает место тексту-размышлению. Словесная публицистика, дополняющая и углубляющая изображение, стала полноправным компонентом документальной кинематографии.

Но кроме искусства говорить существует еще искусство вовремя помолчать и дать возможность зрителю самому поразмыслить над происходящим. Многословие, выспренность, цветистость — плохие помощники для восприятия фильма; как правило, они пышно распускаются «на мелких местах», там, где у мысли не хватает глубины. Попытка приподнять многословным текстом бедный по материалу сюжет обычно оборачивается неудачей и только подчеркивает эту бедность; текст, поставленный на ходули, всегда шаток. И до чего же утомляет трескучая, перенасыщенная пышными оборотами речь, порою так обильно льющаяся с экрана! Если дикторский текст действует в фильме как некое самодовлеющее эгоистическое начало, высокомерно возвышающееся над снятым материалом, он подавляет изображение, а не помогает ему.

Яркий публицистический текст — прекрасный и сильный род оружия в руках мастера. Но, как известно, чем сильней оружие, тем большего умения и осторожности оно требует в обращении. К сожалению, во многих фильмах последнего времени дикторский текст является наиболее уязвимым местом.

Режиссер фильма «Вахта» А. Видугирис решил вообще обойтись без дикторского текста — во всяком случае, в том профессиональном смысле, в каком обычно мы это понимаем. Комментирует фильм сам герой, Костя Борисов.

Это его, Борисова, голос звучит за кадром, чуть хрипловатый, спокойный голос, не обладающий той «палитрой» оттенков, какой владеет профессиональный диктор, но вместе с тем необычайно убедительный. Интонации у него очень домашние, а манера, с какой Борисов обращается к невидимому собеседнику, так доверительна, словно он рассказывает свою историю одному хорошо знакомому ему человеку, а не тысячам кинозрителей, которые будут смотреть фильм.

Всего этого режиссер сумел добиться. Комментируя фильм, Костя Борисов полностью поглощен проходящими перед ним на экране сюжетами, которые являются одновременно страницами его собственной жизни. Об одних эпизодах он рассказывает с улыбкой, над другими задумывается, третьи старается разъяснить и уточнить, причем не только для своего невидимого собеседника, но и, пожалуй, для самого себя.

Прием, когда режиссер передоверяет комментировать фильм самому герою, много раз встречался в документальном кинематографе. Но, на мой взгляд, в данном случае он на редкость удался.

Естественность и непосредственность звучащего с экрана рассказа подкупают; вы верите каждому слову. Незнакомый человек рассказывает о своей жизни, о себе, о своих товарищах и постепенно становится для зрителя все более знакомым и близким, ибо говорит о том, что его волнует, радует, заботит, составляет основу его бытия.

Мне приходилось слышать, как фильм «Вахта» упрекали в некоторой инсцени-

---

* Автор сценария и режиссер А. Видугирис. Операторы К. Орозалиев и Н. Рышков. «Киргизфильм», 1969.

ровочности. Упрек не показался мне убедительным.

Все обстоятельства, в которых мы видим героя на экране, ему близки, они являются частью его жизни, а не искусственным, надуманным привеском к ней. Ни одна интонация не прозвучала с экрана фальшиво. Слитность слова с изображением была порой неожиданной, но в этой неожиданности заключалась своеобразная прелесть, ибо она возникала как результат непосредственного и увлеченного мышления, была рождена личным отношением героя к тому, что показано на экране.

Фильм «Вахта» дает основания затронуть и еще один чрезвычайно важный в любых областях искусства момент, когда художник — будь он писатель, режиссер, оператор или журналист — начинает путешествие в чужую жизнь.

Я говорю о чувстве такта.

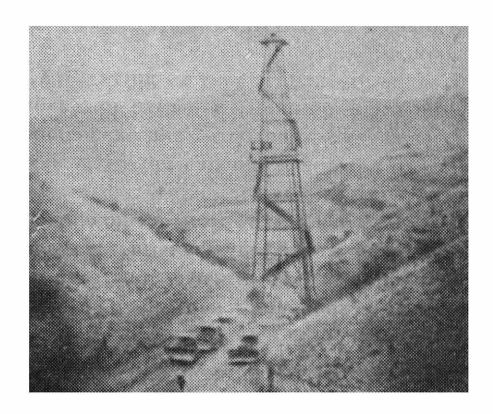
Чем теснее и задушевнее отношения между человеком искусства и его героем, тем глубже герой впускает его в свою жизнь, в свою душу. Внутренние преграды рушатся, человек полностью доверяет другому человеку, открывая ему то, чем можно поделиться только с другом.

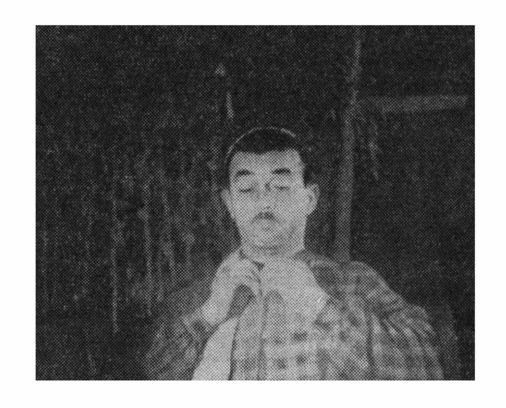
Сложность ситуации заключается в том, что доверенные художнику драгоценные заветные подробности чужой жизни являются одновременно материалом для его работы. Так возникает перед художником искусительная возможность использовать эти подробности, чтобы сделать образ достоверней, сложней, объемней, обогатить его новыми яркими деталями. И вот тут-то должен вступить в действие умный советчик — душевный такт.

У каждого вида литературы или искусства есть не только свои права, но и свои законы. Там, где речь идет о реальном человеке, с реальным именем и адресом, эти законы обладают особой весомостью.

Познакомить тысячи зрителей с жизнью человека — это одно. Впустить тысячи зрителей в сердце этого человека — совершенно другое. В дополнительных пояснениях такое положение не нуждается.







«Вахта»

В фильме «Вахта» есть эпизод, относящийся к тому, что принято называть «личной жизнью». Это встречи героя с девушкой, начало любви, весна чувства. В документальном очерке вторжение в такую тонкую, легко ранимую сферу чувств — задача ответственная. Честно скажу, бывали случаи, когда я, смотря на экран, испытывала сожаление от того, что при съемке подобных кадров перед авторами не стояла предостерегающая надпись: «Осторожно! Ток высокого напряжения...»

Некоторую неловкость испытывал, очевидно, и сам герой фильма, ибо при появлении на экране первых же «личных» кадров он помолчал, а потом произнес задумчиво: «А нужно ли это показывать? Это давняя история... И ничего ведь у нас не вышло...»

А кадры проходят, сменяя друг друга, в тумане воспоминания, в дымке полузабытой нежности,— проходят, как сновидение, оставляя в душе немножко грусти и чуть-чуть мечты... Эпизод снят режиссером бережно, с большим тактом; он не снижает внутреннюю атмосферу фильма, а, наоборот, вносит в нее мягкую поэтичность.

Всем построением картины режиссер как бы говорит: «Вот я показываю вам жизнь Кости Борисова такой, какая она есть, без прикрас, без преувеличений — обыкновенную, повседневную жизнь». Но когда лента заканчивается, ощущаешь, что в небольшом фильме рассказано о событиях больших: о силе коллектива, о дружбе, о том, как человек ищет и находит себя в труде. Есть в фильме «Вахта» еще одно доброе качество: он проникнут любовью авторов к своему герою, личной заинтересованностью в его судьбе.

С этой точки зрения хочется сравнить «Вахту» с другим киноочерком, до некоторой степени смыкающимся с нею по внутренней теме, но построенным совершенно в иной манере. Речь идет о фильме «Найти себя»* режиссера Валерия Гурьянова.

* Сценарий М. Серебрянникова. Режиссер В. Гурьянов. Оператор Ю. Александров. «Леннаучфильм», 1969.

Герои фильма моложе Кости Борисова: в большинстве своем они пришли на предприятие со школьной скамьи. Предприятие это сложное, тонкое, связанное с электроникой.

Что привлекло их туда? Что знают молодые ребята о своей будущей работе? Что в ней ищут, что могут ей сами дать?

Их спрашивают об этом в отделе кадров предприятия. Немолодая спокойная женщина сидит за столом, а перед нею, сменяя друг друга, отвечают на ее вопросы будущие молодые рабочие. Она спрашивает, не торопясь, вдумчиво, серьезно; всматривается в их лица, в их глаза. В эту минуту она как бы олицетворяет для них жизненный опыт, знания, важность рубежа, когда, переступив порог отдела кадров, они готовятся начать самостоятельный дальнейший путь.

Но все ли они понимают, насколько значительна такая минута? Думает ли новичок только о том, что даст ему предприятие, или старается прежде всего представить, может ли он сам что-то дать заводу?

Создатели фильма «Найти себя» «подключаются» к социологическому опросу, проводимому на предприятии, изучая новичков, ведя кинонаблюдение над ними. Они стараются показать на экране, как расшифровывается в жизни одна подчеркнутая или зачеркнутая строка социологического листка, короткое «да» или «нет» в ответе на анкету.

А расшифровываются они по-разному. Ибо за каждым «да» или «нет» стоит сложный, медленный процесс «вживания» новичка в коллектив, в незнакомые условия, когда перед ним впервые возникают по-настоящему такие понятия, как трудовая ответственность, рабочая гордость, чувство общественного долга, любовь к своему заводу.

В сознании многих из них еще немало путаницы и наивных представлений. Подчас они попросту не понимают до конца, для чего, собственно, сюда пришли и что должно стать главным делом их жизни.

Одни пытаются осмыслить сущность

этого главного дела. Другие, как вскоре выясняется, испытывают чувство разочарования. Оказалось, что завод привлек их главным образом своими «внешними данными»: простором и необычностью современных цехов, новизной техники. А едва выяснилось, что в этом современном цехе им доверена для начала только простая и однообразная работа, как им стало скучно. Пример старших товарищей не заставил их задуматься, почему же у тех все по-иному. С высоты своей юной самоуверенности они не стараются понять отношение к труду старших рабочих, а скорее снисходят к нему.

Все это сложно, ох, до чего сложно... Но молодость, как говорится, не беда: с годами пройдет. Пройдет и сложный период «вживания» в новые, непривычные условия жизни и труда, сформируется характер, точнее определятся нравственные критерии.

Но до чего же интересно узнать, что сейчас творится в их умах? Что стоит за каждым словом и поступком: неумелость поиска, ранимость, юное нетерпение, жажда немедленных открытий?

Молоденькая девушка, придя с завода домой, спрашивает мать:

— Мама, тебе не надоело работать?

— Не говори глупостей,— на ходу отвечает мать.

И опять хочется узнать: что же стоит за вопросом дочери? Неудовлетворенность? Или, может быть, простодушный эгоизм?

Все это чрезвычайно интересный материал для кинонаблюдения. Молодые рабочие только начали искать свое место в жизни, такой поиск не всегда дается легко. Бывает, что ошибешься, бывает, что и споткнешься. Недаром так внимательно, так терпеливо вглядываются в молодежь старшие товарки по заводу, которых новички, вероятно, не раз называют про себя «вредными тетками».

В фильме «Найти себя» много живого материала, острых наблюдений. Он дает повод для размышления. В дополнение ко всему он очень хорошо снят. И вместе с тем, глядя на экран, вдруг чувствуешь, как оттуда веет холодком бесстрастности.





«Найти себя»

Если в кинорассказе о Косте Борисове в любом кадре ощущаешь личное отношение авторов фильма к своему герою, душевную заинтересованность в его судьбе, то в картине «Найти себя» нет-нет да и ощутишь, что авторы ее смотрели на молодежь «со стороны», оставаясь внимательными, но посторонними свидетелями сложного, иногда противоречивого, бесконечно важного процесса формирования человеческого характера.

Мне кажется, здесь и заложена причина того, что в фильме «Найти себя» вторжение режиссера и оператора в жизнь их героев порой выглядит несколько навязчивым, а когда они задают вопросы — ребята не испытывают ни желания, ни необходимости полностью раскрыться душевно.

Откровенность не приходит по приглашению — ее завоевывают. И не зря, видно, молоденькая работница произносит с экрана уклончивую фразу о том, что до конца выговориться человек не может, что-то в нем должно остаться. Это «что-то» в ее понимании и есть, видимо, самое главное.

В конце фильма во время последнего разговора одна из девушек бросает реплику, которая звучит примерно так:

— Вот они снимают нас в кино... А что они знают о нас, о нашем внутреннем мире?

Надо отдать должное мужественной объективности режиссера: он эту реплику сохранил. Над нею стоит поразмышлять. В словах молодой работницы, брошенных в пылу спора, сформулирован (быть может, неожиданно для нее самой) тот «нравственный просчет», который помешал подлинной удаче этого киноочерка, в основе своей актуально и интересно задуманного.

Начиная работу над так называемым проблемным фильмом, документалист кроме всех прочих задач, непосредственно связанных со съемками, решает для себя и проблему внутреннюю: характер своих отношений с героем. Невидимые нити, связывающие авторов документального фильма с главным его персонажем, в результате станут обязательно видимыми на экране. А если вообще таких нитей нет, то и это станет заметным.

Как бы ни был опытен и талантлив режиссер, созданный им фильм о живом, реальном человеке не является плодом только его труда. Создание подобного киноочерка требует душевных усилий и от того, кому он посвящен. Подлинная удача приходит тогда, когда эти усилия взаимны и обе стороны понимают и ценят друг друга.

«Ума холодные наблюдения», как бы ни были они точны и зорки, не проникнут в сердце зрителя, если он ощущает отсутствие близости между создателями фильма и главным персонажем, дальнюю дистанцию, с какой эти наблюдения ведутся.

Но есть и другая опасность: неумеренность авторского восхищения.

Если кинорассказ о реальном человеке перенасыщен «восклицательными знаками», если он то и дело прерывается умиленными придыханиями, с какими авторы фильма стараются ежеминутно напоминать вам о всяческих достоинствах своего героя, то это может вызвать чувства, прямо противоположные желаемым.

Уязвим в этом смысле фильм «Сонеты»*. И это очень жаль, ибо по теме своей фильм свеж и любопытен.

Владимир Никонов, токарь одного из куйбышевских заводов, читает в цехе после работы сонеты Шекспира. Читает вслух, бережно и любовно произнося каждое слово, наслаждаясь прикосновением к великой поэзии. Наслаждение это, искреннее и безыскусственное, говорит об интеллектуальном мире молодого рабочего больше, чем любые комментарии со стороны. Меня, как, наверное, и других зрителей, не надо убеждать в том, что молодой токарь может любить и понимать Шекспира. Многим из нас доводилось встречать таких же, как Никонов, ребят, одержимых страстью к книгам, взволнованных сделанным ими счастливым открытием, что поэзия — не удел избранных, а богатство, которое может принадлежать каждому. Такие ребята знают наизусть немалое количество стихов и постепенно учатся отбирать среди них истинные ценности.

Любовь Никонова к поэзии не выглядит придуманной. Сам Никонов достойно и спокойно «выносит» наблюдающий глаз кинообъектива, а иногда, кажется, совсем забывает о нем. Хорошо снят эпизод, показывающий азарт соревнования лучших токарей завода, когда тот же Никонов предстает на экране в новом душевном ракурсе, и мы видим твердую, мужественную напряженность его лица, по которому только что нежно и трепетно бродил отраженный свет поэзии.

---

* Автор сценария и режиссер Б. Свойский. Оператор М. Кабиров. Куйбышевская студия кинохроники, 1969.

И все же...

И все же после того, как фильм заканчивается, расстаешься с его героем, так и не узнав его по-настоящему. Образ получился условным, «заданным», в конструкцию фильма вошла искусственность. Восторженные «восклицательные знаки», проступающие в эпизодах, лишают повествование непосредственности; авторы фильма стараются подсказать зрителю, в каком месте и от чего именно он должен умилиться.

А подсказывать этого не надо. Немножко больше доверия к герою, и он отлично расскажет все сам.

Создать в короткометражном фильме объемный портрет человека — задача нелегкая, что и говорить. Но вот на экране киноочерк «Главный конструктор»*, сделанный на Свердловской студии. Он предельно короток. По сути, это даже не портрет, а штриховой набросок.

Но и набросок может уловить сходство, дать правдивое представление о человеке, если художник почувствовал своеобразие личности, с какой предполагает познакомить зрителя.

Георгий Лукич Химич, главный конструктор прокатного оборудования Уралмаша,— человек сдержанный, немногословный, начисто лишенный чего-либо показного. Он принадлежит к тем людям, знакомство с которыми, даже самое беглое, заставляет ощутить значительность и глубину их внутреннего мира. Проникнуть в этот мир нелегко. На монолог такого человека не вызовешь, говорить о себе он не любитель. В подобных случаях, как подсказывает опыт, чаще приходится обращаться к тем, кто его близко знает, работает рядом с ним. Авторы фильма «Главный конструктор» к этому испытанному способу и обратились.

Одна часть, жесткий лимит пленки, жесткий лимит времени. ...И все же из сжатых бесед и встреч, из короткого разговора с самим конструктором сложился контур сильной и сложной личности, человека одержимого, влюбленного в свой труд, безраздельно преданного делу своей жизни. Режиссер счастливо сумел избежать мозаичности: фильм прочно держится на основном стержне, повествование развивается без навязчивости, свободно и естественно.

В итоге собранные воедино характеристики героя, при всем их лаконизме, все же дают представление о человеке; «штриховой набросок» оказывается в основном точным.

Найти себя, найти себя в труде и в жизни... Эта тема звучит в киноочерке «Главный конструктор». Отвечает на нее и фильм «Большой полет»*.

Судьбы людей складываются по-разному, к выбору профессии люди тоже приходят разными путями. Для одних такой путь полон поисков и сомнений. Другие выбирают его сразу, ибо не представляют своей жизни без дела, к которому с ранних лет влекла душа.

Владимир Коккинаки, прославленный летчик-испытатель, сказал однажды, что, если бы ему предстояло начать жизнь сначала, он снова пошел бы тем же путем: выбрал небо.

Эти слова можно поставить эпиграфом к фильму «Большой полет», посвященному семье Коккинаки, семье летчиков.

У каждого в детстве есть свое море, свое дерево, свой корабль — волшебные спутники будущего. Для семьи Коккинаки своим было небо. Здоровые, крепкие ребята, они не были романтическими «собирателями облаков»: небо было для них реальной основой стремлений, так сказать, «рабочей площадкой».

Родители дали Владимиру Коккинаки здоровье и выносливость. Волю, закалку, целеустремленность, бесстрашие выработал в себе он сам.

Трудовую жизнь он начал с того, что

---

* Сценарий Л. Абрамова. Режиссеры В. Ярмошенко и С. Логинов. Оператор В. Ярмошенко. Свердловская киностудия, 1970.

* Сценарий К. Славина. Режиссер Л. Мазрухо. Операторы Е. Небылицкий и А. Ганурко. Ростовская-на-Дону студия кинохроники, 1969.



«Большой полет». Конструктор Артем Иванович Микоян и летчик-испытатель Константин Коккинаки



Владимир Коккинаки испытывает бомбардировщик Ильюшина

стал грузчиком — мало найдется профессий, которые были бы так прочно связаны с тяжелым и «приземленным» трудом.

Грузчик Коккинаки хотел летать и верил, что будет летать.

Оставаясь в своей основе произведением романтическим, фильм трезво и серьезно рассказывает не только о том, как сбываются мечты, но в еще большей мере о том, как их достигают.

Зажигает только тот, кто горит сам... Как часто вспоминаем мы эти слова, когда говорим о творческой одержимости, о продолжении волшебной нити, переходящей от учителя к ученику!

Такой фильм, как «Большой полет», не мог не включить в себя и эту тему. Владимир Ильюшин, сын знаменитого авиаконструктора, летчик-испытатель более молодого, чем Коккинаки, поколения, рассказывает с экрана о том, как в детстве Владимир Коккинаки был для него любимым героем, как стремился он стать похожим на Коккинаки, обладать такой же волей, мужеством, силой характера. Как говорится, для начала и этого немало.

Монолог Ильюшина, несмотря на то, что, с точки зрения «киновремени», он несколько растянут, звучит с экрана серьезно и выразительно.

При внешней простоте композиции режиссер сумел сделать фильм многоплановым: в нем скрещиваются разные судьбы, «разные голоса». Так, включена в фильм тема домашней жизни семьи, по внешним признакам как будто чисто бытовая и вместе с тем глубокая и трогательная.

Великое искусство ждать и верить — им должна обладать жена летчика, знающая, что такое неслабеющая, никогда не утихающая тревога ежедневных расставаний с близким человеком, для которого опасность стала одной из деталей его профессии.

В семье Коккинаки жена каждого из братьев знает эту тревогу, так же как знает она, какой запас горючего у самолета, на котором в данный день полетел ее муж, знает, хватит ли этого запаса для того, чтобы при неожиданно возникших осложнениях он смог бы добраться до цели и вернуться живым домой. Введенный в фильм рассказ об этом, искренний и непосредственный, по-настоящему волнует.

Режиссер Л. Мазрухо построил фильм так, чтобы зрители поняли и увидели, какой ценой даются человеку крылья. Цена эта высока. Но без крыльев братья Коккинаки не мыслят своей жизни.

Однажды я слыхала, как на занятиях во ВГИКе преподаватель спросил студен-

та, какое качество тот считает для кинодокументалиста главным. Студент ответил:

— Широту кругозора. Мне кажется, в наше время мало быть летописцем событий. Надо быть и их исследователем.

Мне запомнилось, что студент ответил на этот вопрос почти без паузы, как говорят о чем-то уже продуманном и решенном.

Круг исследований в документальном кинематографе действительно расширяется, захватывая все более значительные пласты жизни. И все же немало сложных «событий души» остается за его пределами. А жизнь идет, жизнь требует глубокого, обобщенного отражения на экране.

Фильм, который по праву можно назвать проблемным, фильм, серьезно и талантливо рассказывающий о «событиях души», кроме непосредственного контакта со зрителем в кинозале несет в себе как бы «снаряд замедленного действия». Такой фильм заставляет зрителя размышлять над ним и после того, как сеанс закончен и кинозал опустел.

Г. Кузнецов

Диалектика телефильма

ЗАМЕТКИ О НОВЫХ РАБОТАХ ТЕЛЕСТУДИИ «ЭКРАН»

Метраж телефильмов не ограничен временем сеанса. Их можно показывать с продолжением из вечера в вечер. Проблематика самая обширная: все, чем живо наше государство. Небывалый творческий диапазон: от хроники до ревю, от устных рассказов до многосерийных художественных полотен. И, самое главное, аудитория, которую не могли бы собрать никакие кинозалы. Половина населения страны одновременно. (Будем точными: телевизоры имеет 49 процентов советских семей.) А это значит, что продукции «Экрана» обеспечен немедленный общественный резонанс. Выход телефильма может стать явлением социальным. Как важно, чтобы этот фантастический тираж получали достойные произведения. Ведь сами по себе технические возможности еще ничего не значат, они приносят пользу или вред в зависимости от того, какие нравственные и социальные идеи тиражируются на полстраны, какова зрелость человека, посылающего тот первый интеллектуальный импульс, что усиливается потом техникой и достигает сознания миллионов.

Кто-то предложил вывешивать в студии телевидения плакаты: «Вас смотрят 100 миллионов!» К счастью, предложение не было принято, ибо при мысли о миллионах любой человек с экрана начинает говорить «самое главное», то есть общеизвестное. В том-то и состоит трудноуловимая особенность телефильма, что он обращается к малой группе, к семье у телевизора — и в то же время к половине страны. Камерность, непосредственный человеческий контакт — и высокая гражданственность, умение мыслить по-государственному. Такова диалектика телефильма. Как идет ее постижение на практике?

●

По сути дела, телеобъединение «Экран» выросло из «Летописи полувека», которая стала заметным явлением хотя бы потому, что дала вторую жизнь многим работам кинооператоров нескольких поколений.

Получив небывалую по масштабам аудиторию, заново осмысленная историческая хроника — и это главное! — приобрела новое качество всенародной биографии, в которой каждый зритель находил отзвук своим воспоминаниям.

Рассматривая новые работы «Экрана», можно без труда заметить, что традиции «Летописи», ее сильные стороны получили развитие в фильме А. Габриловича, С. Зеликина и Д. Оганяна «Мы — молодая гвардия». Задуманный как летопись комсомола, этот пятисерийный фильм вовсе не явился молодежным вариантом 50-серийного. Авторы продемонстрировали принципиально новый подход к материалу, отчасти намечавшийся в лучших сериях большой летописи.

Авторы как будто бы ни слова не говорят от себя — ничего не сообщают, не констатируют и не комментируют. Текст состоит целиком из документов. Фронтовые приказы, письма, дневники... Но за всем этим чувствуется четкая авторская позиция. Документы собраны и «сцеплены» не бесстрастной рукой делопроизводителя, как это бывало в иных фильмах. Отбором, монтажом, контрапунктом изображения и звука достигнуто единство между теми, кто запечатлен в старых кадрах, и теми, кто сегодня смотрит на экран. Вторые воспринимают первых, как своих сверстников,— несмотря на разницу поколений. Как людей, близких по духу, по мироощущению. Я имею в виду прежде всего третью серию, которая называется «Подняты по тревоге», и две первые серии о комсомольцах 20-х и 30-х годов. О простом и человечном рассказывают письма и дневники, каждой строкой обращенные не ко всем вообще, а к конкретным личностям. Авторы фильма незаметно и точно переадресовали эти письма сегодняшнему зрителю, каждому в отдельности. Это как нельзя лучше соответствует телевизионным критериям общения: с экрана обращаются лично к вам, и вы не очень склонны помнить, глядя на свой экран, о том, что экранов — миллионы.

Но можно ли считать этот фильм, на сто процентов состоящий из документов, строго документальным? Ведь когда читается письмо конкретного десантника («Подняты по тревоге») — на экране мы видим не его, а совсем других десантников, из другого батальона и даже с другого фронта, тоже конкретного. Ведь у каждого кадра были «паспортные данные», они не совпадают с данными документов, читаемых за кадром. Но в документах выбраны такие человеческие черты, что у зрителя не возникает сомнений в достоверности фильма. Напротив, зритель начинает сопереживать, и тогда рождается драгоценное чувство отождествления себя с экранными персонажами. Кадры и дневниковые записи сплавлены в нечто новое, из документов рождается образ. Значит, надо говорить не о документальности эпизода, но о документальности образа.

Более традиционным путем пошли создатели фильма «Тревожное счастье мое» — о летчицах — сценарист А. Кривошеин и режиссер А. Дубянкин. В этом фильме тоже широко использована хроника военных лет, но в сочетании с приемами, которые именуются телевизионными (впрочем, кино переняло их очень быстро): студийная беседа в кадре, прямое обращение «выступающего» к зрителю. Героини сегодня вспоминают о пережитом порой для нас, порой забывая о камере. Одна в строгом костюме, другая в военном кителе, у третьей Золотая Звезда кокетливо приколота к «водолазке». Несколько досадуешь, что авторы не посвятили нас в то, чем эти женщины занимаются сегодня. Они говорят, как мечтали в часы затишья между боями: вот кончится война, я в детский сад пойду воспитательницей... Кем же стали они, кто они сегодня, спустя 25 лет после событий, показанных в фильме? Природе телевидения присуща обращенность именно в сегодняшний день. Присуща даже больше, чем иные формальные приемы, которые часто выдвигаются как «опознавательные знаки» телевизионной специфики. Вот почему так жаль, что авторы не сумели

найти время для рассказа о сегодняшних делах бывших военных летчиц, хотя это можно было сделать, например, за счет сокращения общих мест и давно известных кадров, от чего фильм только выиграл бы.

Многие хроникальные кадры мы смотрим как бы глазами летчиц, сидящих в студии. И эти кадры особенно интересны. Но прием не выдержан до конца, и в камерность восприятия (которая не противоречит общественно значимой тематике) то и дело вмешивается оглушительный голос диктора. Он пытается приподнять на ходули то, что вовсе в этом не нуждается. Вот рассмеялись, разговорились женщины в студии: «Останавливает меня майор, почему не по форме одета? Я говорю, какая может быть форма, у меня 33-й размер, а сапоги выдали 43-й...» И тут вмешивается «голос с неба»: «Солдатами не рождаются. Но над былыми трудностями умеет подшучивать только тот, кто эти трудности преодолел, кто, не родившись солдатом, сумел им стать».

Склонность разъяснять общеизвестное и промолчать о непонятном вообще присуща недостаточно профессиональным телекомментариям. По определению С. Муратова, телефильм — это то, что кристаллизуется в растворе прямого телевещания. Достоинства и недостатки телефильма во многом определяются уровнем сегодняшней телепублицистики. В новом останкинском дворце часто делают упор на первую часть этого сложного слова — «теле», между тем как основа, суть дела — в публицистике. Средства выражения никогда не должны заслонять цель, за частностями не должно утрачиваться понимание общего смысла деятельности. Впрочем, о цели и смысле — чуть позже.

●

Две съемочные группы «Экрана» выехали в две соседние русские области, где сохранилось самобытное народное искусство: пляски, песни, красочные костюмы, которые вынимаются по праздникам из бабушкиных сундуков. Оба режиссера постарались развернуть это богатство перед зрителями во всей красе. Цветовая игра, ритмика танцев великолепны в обоих фильмах. Различен подход к ним, принцип показа. Фильм «Тимоня» (сценаристы В. Голованов и Т. Богданова, режиссер Т. Богданова, оператор Г. Шпаклер) решен в условной манере, как бы вне времени. Эту условность легко принимаешь, когда дробное топотание лаптей по половицам переходит в ритмический рисунок скачки на конях по проселку или когда парень и девушка «проваливаются» в подвал, а затем вдруг оказываются на лугу в ярких цветах. Но в титрах сказано, что мы имеем дело с реальным народным искусством, действие происходит в колхозе «50 лет Октября» Курской области. Реальный адрес плохо согласуется с переводом всего действия в некую вневременную плоскость. Перестаешь понимать, что же, действительно, присуще жителям этого села, что принадлежит народным традициям и что привнесено постановщиком фильма. Ведь перед нами не реальные крестьяне, а придуманные лубочные пейзане. Парень с девушкой на стоге сена, застывшие, спинами друг к другу, с нарочито кукольными лицами; парень, который на минуточку вышел с гулянки и широкими мазками кисти набросал на холсте картину «в стиле наив» — вот кадры-символы. Как все это соотносится с живым народным искусством, с играми и гуляньями курских крестьян, понять практически невозможно. Правда, такая задача и не ставилась авторами, фильм можно рассматривать, как киновариации на темы народного искусства, разыгранные самодеятельными актерами из села. Во всяком случае, о «Тимоне» было много споров на творческой конференции, недавно организованной Всесоюзной секцией телевидения Союза кинематографистов СССР. Тема народного искусства, жизненности традиций, национальной самобытности на современном этапе привлекает живое внимание, и мы вправе требовать от художника не «вне-

временнóго», а **современного** подхода к ней.

Тем более от художника телевидения, которое актуально по самой своей природе. Такой подход присущ фильму И. Беляева «Звонкая сторона», который снимался по соседству с «Тимоней», в одном из сел Белгородской области. Кинокамера неторопливо осматривает село, а автор за кадром повествует: «Когда-то в стародавние времена здесь проходила южная граница русского государства. И селился служивый люд для охраны Москвы от беспокойных степей». На улице идет гулянье. Автор иногда комментирует: «Здесь не говорят — спеть песню, говорят — сыграть песню». И действительно, каждая песня смотрится как самостоятельное игровое произведение, а все вместе они составляют живую реальность, праздник на селе. Дикторский комментарий помогает нам, вводя в атмосферу этого праздника, но порой и мешает, когда сбивается на информационный стиль и начинает перечислять фамилии колхозников.

Может быть, фамилии появились потому, что «Звонкая сторона» проходит по категории документальных фильмов, а «Тимоня» — художественных? Но современный взгляд на вещи, публицистичность ее не противоречат художественности. И наоборот.

Один фильм как бы исключен из контекста реальности, другой не избегает показывать, скажем, трактор в поле. Тем не менее мы можем судить о них по одним и тем же критериям: насколько **образно** показана **действительность**? Ибо в том и в другом случае именно действительность, народное искусство конкретных областей России является предметом отображения на экране.

Рассуждая о телевидении, часто говорят о стыке документа и образа, о «лирико-публицистическом искусстве». Практики телевидения идут к этому стыку с двух сторон: от игрового фильма и от телерепортажа. В игровых фильмах появляется документальная среда, соотнесенность персонажей с реальными прототипами и даже встреча на экране героя с прототипом. Что касается репортажей, то они обогащаются пластичностью, художественностью в манере показа, не теряя при этом достоверности и аналитичности.

Фильм о народном искусстве, наверно, мог бы быть многосерийным. Вместе с авторами, которые стали бы преемниками собирателей фольклорного богатства, мы совершили бы неторопливое путешествие по всей стране. Из области в область, из республики в республику мы бы прослеживали взаимосвязь и самобытность различных течений в народном искусстве, наблюдали бы сохранившиеся ритуальные танцы и обрядовые песни, размышляли бы о традициях и новых веяниях, об отмирающих частностях и вечно живом творческом начале, о сказителях и певцах, о ткачах и кружевницах, о том, как образ жизни и сама природа в различных географических зонах влияют на характер творчества. Документальный кинематограф каждый год представляет нам фильмы о народном искусстве, но это как бы отдельные камешки будущей мозаики, которую создаст телевидение. Кто должен быть автором? Этнограф, публицист, художник. Причем публицистика явится той точкой, где пересекаются научная точность и художественная образность.

Системность в подходе к явлениям окружающей действительности тоже заложена в природе телевидения. Нельзя не учитывать постоянство аудитории и начинать каждый фильм «от Адама», так мы рискуем превратить экран в бесконечное предисловие. Системность влечет за собой постепенное углубление в тему, взаимосвязь и взаимозависимость фильмов, которые вместе составляют не механическую сумму случайных элементов, а некое качественно новое произведение.

●

Некоторые режиссеры «Экрана» отрицательно отнеслись к предложению сделать серию фильмов об отраслях промышленности. Сразу померещились диаграммы роста,

проценты, нагромождения металла. Один режиссер сообщил на творческой дискуссии, что он отказался от темы «Грузовое автомобилестроение». А его коллега с иронией предложил сделать серию фильмов о химических элементах таблицы Менделеева. Между тем, мне кажется, путь был намечен правильный, и те, кто его предлагал, были далеки от мысли создать серию ведомственных фильмов-отчетов.

Если подходить к раскрытию темы о грузовых автомобилях с учетом прошлого опыта зрителя, с учетом того, что фильм ляжет камешком в общую мозаику программы, то сами собой отпадут известные, много раз повторенные истины. Авторы будут вынуждены всякий раз искать нечто новое, индивидуальный, личностный подход, средства эмоционального воздействия. Можно, например, найти человека, который посвятил жизнь строительству советской автопромышленности. Можно поехать с ним на далекие прииски и на уборку урожая, на предприятия, работа которых без грузовиков немыслима. Можно послушать, о чем говорят сегодняшние водители и попросить нашего ветерана рассказать им о своей молодости. Не ограничиваться сравнением прошлого с настоящим — это явится только предисловием. Не утверждать, что все уже достигнуто. И ветерану и авторам фильма должно быть интересно, как выглядят наши грузовики на фоне мировых стандартов, этот интерес приведет их на испытательный полигон, на трассы, где соревнуются «зилы» и «форды», где экспериментальную машину разбивают о бетонный куб, чтобы узнать пределы ее прочности, где конструкторы и испытатели спорят о том, каким будет грузовик лет через десять-двадцать.

А другой человек посвятил жизнь станкам, ездил с ними в двадцать стран, отстаивая честь нашей марки. Третий занимался подшипниками, от которых зависит, сколько часов проработает авиадвигатель и с какой точностью будет работать станок...

И о таблице Менделеева можно сделать серию увлекательных картин. Есть клеточка в таблице, номер, название и атомный вес. И есть геологи, которые во имя этого элемента годами жили в палатках, прошли тысячи километров по тайге, по руслам горных ручьев, попадая в ситуации, которые зовутся непредвиденными... Есть ученые, которые ввели этот элемент в состав нового сплава, есть металлурги, которые научились варить этот сплав, есть летчики и космонавты, которым новый сплав дал новые возможности. И есть геологи, продолжающие поиск. А сколько неожиданного открывается в привычных элементах, например в старом знакомце фосфоре. Раньше он шел только на спички, сейчас — в сотнях веществ, изменяющих жизнь и быт человека. Потребовались фантастические электропечи для выплавки фосфора, создавая и зажигая которые, люди шли на большой риск. Ведь прогресс не вершится сам собой, «как в кино». Во все находки вложены силы, нервы, за всем — преодоление противоречий и трудностей, и этот процесс идет, не прекращаясь. Поспеть за ним, увидеть, показать не только результаты, но и самый процесс... Небывалая панорама труда открывалась бы подобными сериями фильмов.

Можем ли мы сегодня в продукции «Экрана», уже имеющей солидный метраж, найти фильмы, которые раскрывали бы определенную сферу человеческих знаний и умений через личность, богатую духовно, обладающую талантом общения?

●

«Хирург Вишневский» (режиссер И. Хомский, оператор М. Голдовская). Хирург привык, что за ним повсюду следует камера. Но никто не просит сделать второй дубль, да за такую просьбу Вишневский, пожалуй, выгнал бы из операционной. Никто не включает яркий свет, не путается в кабелях. Съемка идет при естественном освещении, у легкой 16-миллиметровой камеры исключительно тактичный оператор. Хирург иногда забывает о съемке, иногда чуточку играет на камеру,

так, самую малость, и в этом тоже проявляется черточка его характера. Чтобы из драгоценных черточек, подмеченных камерой, перед нами предстал законченный кинопортрет, недостает, пожалуй, только одного. Нам не раскрыли существо достижений Вишневского в хирургии хотя бы очень сжато и приближенно. Ведь роль личности, ее место в общественном прогрессе — один из главных критериев, по которым мы судим о ней.

Мне случилось присутствовать на трех творческих дискуссиях, где шла речь о фильме «Хирург Вишневский». В Ташкенте о нем говорили создатели телефильмов из среднеазиатских республик, в Репино — документалисты из социалистических стран Европы, в Доме кино на Васильевской — столичные критики. Этот фильм с редкостным единодушием называли лучшим среди продукции документалистов «Экрана». Мы увидели на экране подлинную жизнь, хотя и не во всем понятную нам. Герой фильма завоевал наше уважение своей увлеченностью, общительностью, тем, что он, постоянно вмешиваясь в извечный спор Жизни и Смерти, всякий раз видит перед собой неповторимого человека, а не медицинский случай. Ценность фильма в том, что Вишневский показан не декларативно, а во взаимодействии с окружающей средой, в разговорах с медиками, в их отзывах о нем. Хотя, казалось бы, хирург не столько «дирижер», сколько «солист». Мы видим Вишневского среди учеников, во главе школы, хотя и не имеем представления о ее направлении. Перед нами раскрыты нравственные основы человека, и это уже необычайно много для телефильма.

Герой другого фильма («Дни жизни Андрея Савенко, председателя колхоза») — человек, которому по должности положено находиться в общении. Без коллектива его работа теряет смысл. Больше того — просто невозможна. Но, как ни странно, показан он в полном отрыве, даже в невольном противопоставлении массе, которая представлена как некая пассивная сила. В начале фильма герой — крупным планом. Он словно слушает, что говорит о нем сценарист за кадром:

«Как показать этого человека? Как сделать, чтобы зритель сам открыл его для себя? Чтобы шаг за шагом узнавал его? Принимал или не принимал? Спорил с ним или соглашался? Это очень трудно, потому что он не работает в прямом, обычном смысле этого слова, ну, скажем, у станка или на тракторе. Он руководит. Руководит сложнейшим предприятием... Как показать его в действии?»

В конце этой авторской тирады герой на экране слегка усмехается. По поводу авторского вступления к фильму телекритик В. Деревицкий на обсуждении говорил: «Это целая эстетическая платформа. До сих пор считалось, что материал для искусства и публицистики — это люди в общественных связях и конфликтах. Чтобы показать человека на тракторе или у станка — это чрезвычайно мало, такой показ не дает нам представления о внутреннем мире человека. Сценарист Г. Губачева считает иначе. И, наверное, она права, если принимает за эталон штампы, сложившиеся на телевидении, описательный подход к жизни, когда достаточно показать человека за рычагами трактора и сообщить о высоком проценте выработки. Это и называется, по мнению некоторых, показать человека в действии. Проблемы, волнующие героя фильма, видимо, не волнуют авторов, авторы не пытаются в них разобраться и даже не считают нужным их сформулировать, их не смущает плохое качество записи звука. В монтажных листах нет целых кусков текста, вместо них стоит слово «неразборчиво».

Итак, в начале фильма «Дни жизни Андрея Савенко, председателя колхоза» (сценарист Г. Губачева, режиссер М. Рыбаков, оператор В. Лебедев) мы познакомились с мнением автора, который уверен, что специфика телевидения — только в движущемся изображении. Что касается колхоза (а равно завода, комбината и т. п.), то это «сложнейшее пред-

приятие». По интонации чувствуется, что на своего героя автор смотрит с обожанием. Автор называет его «руководителем нового типа». Автор хочет, чтобы герой двигался и действовал.

И Андрей Савенко почти непрерывно движется. Он ездит на «Волге», к которой, надо думать, приделано устройство для камеры и оператора, ибо панорамы с движения и портреты Савенко, снятые спереди, сквозь ветровое стекло, по пластике и четкости напоминают аналогичные кадры из фильма «Мужчина и женщина». По ходу движения мы видим на герое шесть разных костюмов. Заключительные титры гласят: «В фильме снимался председатель колхоза имени Суворова...» Именно — снимался! То есть действовал по указаниям режиссера и оператора. Прямо скажем, неважную услугу оказали они председателю. Я не знаю, каков этот человек в жизни. Уверен, что не такой, каким его сделали в фильме. Поэтому все дальнейшие рассуждения я отношу не к реальному председателю колхоза, а к экранному персонажу, в роли которого снимался Савенко.

Он слушает вступительный монолог сценариста, улыбается, но несколько насторожен. Потом начинает говорить, почти не разжимая губ, невнятно. Точно так же он говорит в одной из сцен, в кабинете районного руководителя. Авторам неинтересно, о чем говорит Савенко, и нам слов не разобрать. Такой это удивительный фильм — слово избавлено от смыслового значения, мы улавливаем лишь интонацию. Об этом не стоило бы писать столь подробно, но вставлять синхрон «на глазок», по метражу, по интонациям, а не по смыслу становится угрожающе «модным». И мы замечаем, что интонация Савенко уже совсем иная, и даже слова становятся четкими и разборчивыми, когда председатель разговаривает с колхозниками. В голосе появляется металл. Савенко за что-то «прорабатывает» молчащих людей. В другом месте он заявляет, что не уйдет с трибуны, пока не будет принято его предложение, и спрашивает: «Кто против?» Затем вызывает на трибуну другого человека и опять говорит сам, учит его, сидя один за длинным столом президиума.

«Он сам должен определить, что выгодно, а что невыгодно его хозяйству»,— произносит сценарист где-то в начале фильма. Если Савенко сам, один, без ведома правления и колхозников определяет пути развития хозяйства — он попросту нарушает колхозный устав. Сценарист конструирует своего «волевого» героя по образцу пятнадцатилетней давности. Словно не было радикальных экономических и психологических изменений на селе, словно автор вообще впервые открывает, что такое колхоз. А ведь зритель читал «Районные будни» В. Овечкина, очерки Г. Радова, Ю. Черниченко и других публицистов о стиле работы руководителя на селе. Зритель знает разницу между «старым» и «новым» типом руководителя. Наконец, значительная часть зрителей смотрит фильм по телевидению, живя непосредственно в селе, в таком же колхозе. Что даст этим зрителям изображение колхозной жизни с позиций восторженной городской жительницы? Что даст селу такое возвеличение волюнтариста, каким представлен Савенко?

Создается впечатление, что некоторые фильмы «Экрана» о крестьянстве и о рабочем классе сделаны с позиций людей, которые как бы со стороны и впервые узнают, открывают для себя эти главные силы нашей страны. События, рассмотренные и оцененные с точки зрения гостя, вряд ли будут полезны создателям материального богатства страны. Право на фильм о председателе имел лишь публицист (с приставкой «теле»), который изучил жизнь современного села, сумел отобрать в ней не случайное, бросившееся в глаза, а типичное для нашего времени. Объявлять нечто новым лишь на том основании, что оно новое для данной творческой группы,— не слишком ли смело? Наверно, недостаточно поездить с председателем на «Волге», надо расспросить о нем колхозников. Удивительно, но в филь-

ме о Савенко нет ни одного высказывания о нем людей, избравших его на этот пост. Надо, наконец, знать не один десяток других председателей, ибо все познается в сравнении.

На телевидении часто говорят: наше искусство молодо, мы все делаем впервые. Но любое искусство, как и наука, плодотворно лишь тогда, когда опирается на опыт своих предшественников. Мы вправе ожидать от телевидения, что поиск собственных путей не уведет его в сторону от общекультурного потока, от традиций партийно-советской печати и кинодокументалистики.

●

Режиссер В. Лисакович в интервью бюллетеню «Программы радио и телевидения» назвал свой фильм «Завод» фундаментом для будущих лент о рабочем классе. И вот перед нами фильм «Смена», так сказать, первый этаж на этом фундаменте.

В начале фильма «Завод» автор впервые встретился с темой. Он собрал заседание заводских специалистов, чтобы получить совет, что именно зафиксировать на пленке. Одни советовали показать производство гидравлических турбин, другие — паровых турбин высокого давления, третьи напоминали о роли заводской общественности. Так закладывался фундамент. Об этом первом фильме написано много, справедлива высокая оценка, которую получил В. Лисакович уже за одно обращение к важной теме, за попытку создать серию фильмов, ту самую систему, которой так не хватает в потоке телепродукции. Рецензия в «Искусстве кино» называлась «Когда автор влюблен...». Рано или поздно период безоглядной влюбленности сменяется трезвой оценкой и анализом происходящего. В первом фильме нам показали рост производительных сил за пятьдесят лет. Во втором попытались проникнуть в производственные отношения, взяв один из аспектов: как молодые рабочие вливаются в коллектив. Такое стремление более чем похвально, в этом отношении «Смена» безусловно шаг вперед. Почему же фильм во многом оставляет неудовлетворенными зрителей, и, в частности, даже тех, кто выступал горячими поклонниками «Завода»?

Вспомним первый фильм. По цеху, над головами рабочих, плывет гигантский стальной цветок — рабочее колесо гидротурбины. Любовно, мастерски снятое, это движение повторяется несколько раз. В следующем кадре мы видим маленькую турбинку, которую вывозят из цеха... на телеге. Молодые рабочие с доброй улыбкой смотрят на этот позавчерашний день, пытаются приподнять турбинку руками. А для современного рабочего колеса уже приготовлен целый грузовой теплоход-лихтер. Под звуки оркестра, в обстановке ликования стальной цветок начинает путешествие к северным морям, ленинградские мосты раскрывают перед ним свои пролеты: кадр «турбина проходит под разведенными мостами» наверняка станет хрестоматийным. В «Заводе» есть старая хроника, есть интересные рассказы ветеранов. Таких людей можно не интервьюировать, а просто поставить камеру, микрофон и слушать. Заинтересованный взгляд режиссера мы ловим в нескольких кадрах, к тому же он умеет слушать. Итак, рассказы, встреча космонавтов, проводы турбины — это волновало, этим был силен «Завод». Фильму прощали «синхрон ради синхрона» в кадрах производственных совещаний, прощали то, что непонятными остались причины спешки, характер трудностей, вставших перед создателями гигантской турбины. Внешняя сторона событий была великолепной. И она исчерпала себя в первом фильме.

«Смена» (сценаристы В. Лисакович и В. Самойлов, режиссер В. Лисакович, оператор И. Кепко, композитор Л. Гедравичус). Новый жизненный пласт. Метод исследования, проникновения в глубь явлений — интервью. Этот метод, как и всякий другой, сам по себе не гарантирует успеха. Важно, как его применить. Существуют теории интервьюирования, об искусстве интервью и тактике ведущего

пишутся диссертации. Можно и не знать тонкостей теории. Но, садясь перед камерой со своим собеседником, интервьюер как минимум должен первый вопрос задать самому себе: так что же я хочу выяснить?

Всякая информация — это уничтоженная неопределенность, это выбор из множества альтернатив. Вопросы интервьюера должны быть направлены на получение информации, чтобы из ответов он узнал нечто новое. Если же ответ заключен в вопросе или вопрос предусматривает только один возможный ответ — значит неопределенности не существовало и информации мы никакой не получаем. Такими вопросами личность собеседника нивелируется, подгоняется под общий стереотип. А стереотип и образ диаметрально противоположны. Не соблюдая в интервью законов журналистики, мы закрываем себе путь к художественному образу.

Что может ответить юноша, если его спрашивают:

— Ты доволен, что окончил училище?

— Тебе интересно прийти сейчас на завод, заняться настоящей работой?

— Тебе нравится твоя специальность?

— Ты доволен, что получил профессию?

Это вопросы, с которых практически начинается фильм «Смена». Сначала опрашиваются молодые рабочие, только что окончившие училище. Потом мальчики, поступающие в это училище. После них — рабочие со стажем 8—10 лет, затем мастера-воспитатели, опять ребята, окончившие училище, наконец, ветераны завода. В промежутках — сцены диспута, экзаменов, обеда в заводской столовой, собрания. На чем основана такая композиция — сказать трудно. Развития действия нет, развития мысли — тоже.

— Что ты больше всего ценишь в своих товарищах?— спрашивают на диспуте. В ответ перечисляются положительные человеческие качества.

— Что ты больше всего ценишь в людях? — спрашивает «тэт а тэт» интервьюер своего собеседника. Следует еще одно перечисление положительных качеств.

— Каким вы хотели бы видеть своего ученика?

И опять в ответ перечисление качеств. Люди давно выработали свод моральных ценностей, он не нов, все его знают. Насколько его придерживаются на практике — вопрос другой. Но этот другой вопрос не интересует интервьюера.

Молодой рабочий отвечает на вопросы режиссера. Затем мы видим, как этот рабочий рассказывает свою биографию перед лицом комиссии. Поражает одинаковость выражения, интонации, манеры общения. Впрочем, едва ли можно назвать общением пересказ биографии перед комиссией. Значит... общения не получилось и в интервью. Разговор перед кинокамерой был построен как проверка суммы знаний, как экзамен, но не акт раскрытия личности.

Резко выпадает из этого строя только одно интервью. Мальчик, еще не научившийся отвечать «как положено», вдруг заявляет, что его послали в «не очень хорошую» бригаду.

— Не любят там правду, а я люблю правду.

— А что это значит — не любят правду?

— В глаза ее не говорят.

— За правду надо бороться.

— Один там ничего не сделаешь.

— Но коллектив завода ведь хороший?

— Коллектив хороший...

— А ты там останешься работать?

— Нет, не останусь...

— А кто тебе помог выбрать профессию?

Мальчик в фильме, очевидно, должен представлять собой некое исключение. То самое исключение, которое подтверждает общее благополучное правило. Но ведь это человек, маленький человек, входящий в большую жизнь. Взрослый человек задал свои вопросы, а мальчик остался один на один со своими...

В. Лисакович ушел от анализа конфликтной ситуации, сложившейся в одной из бригад. Процесс вхождения молодой смены в рабочий коллектив представлен в фильме лишь в самых общих чертах. Но может

быть, эта конфликтная ситуация, от которой зависит судьба человека, молодого рабочего, ляжет в основу третьей серии фильма? Я все-таки надеюсь на последовательность режиссера в его стремлении быть исследователем и публицистом. Его ждут следующие жизненные пласты. А «мелкие» факты, житейские случаи всегда служили для публицистов верной основой для собственных раздумий и обобщений.

В «Смене» авторские мысли не претендуют на новизну, на свое открытие заводского мира. Например: «С чего начинается путь к вершинам мастерства? С первой детали, сделанной собственными руками. Сделать молоток — значит сделать первый шаг». Для кого это говорится? Кто адресат фильма «Смена»? На обсуждении этот фильм квалифицировался как заготовки, черновики, к которым еще необходимо вернуться для их глубокого осмысления.

«Боязнь мыслить в государственном масштабе, подмена трезвого критического анализа наших дел общими рассуждениями о наших достижениях не могут снискать сегодня пропагандисту доверия и уважения... Политика, высокие идеи будут внедряться в головы молодых людей лишь в том случае, если в своих непосредственных руководителях и в пропагандистах они увидят политиков, каждодневно переделывающих мир к лучшему». Эти слова я выписал из только что вышедшей книги «Наука убеждать», они принадлежат члену КПСС с 1918 года Зинаиде Николаевне Немцовой, той самой, с которой нас познакомили в заключительных кадрах «Смены». Она много лет ведет пропагандистскую и воспитательную работу на Металлическом заводе имени XXII съезда КПСС, на том заводе, который В. Лисакович облюбовал для своих кинонаблюдений. Очевидно, кинопублицисту просто нельзя быть ниже того уровня осознания проблем, который присущ его героям. Он художник, но и политик. Образная публицистика первых лет Советской власти рассматривалась как активная сила, помогающая в строительстве нового общества. А для телевидения «каждодневно переделывать мир к лучшему» — первостепенная, важнейшая задача.

●

Телевидение молодо, оно гордится своим техническим могуществом, но в своем философском, публицистическом и художественном осмыслении жизни не поднялось еще до уровня выдвигаемых временем задач. Рано или поздно наступает пора взросления. И в скором будущем мы сможем говорить об объединении «Экран» без скидок на возраст, потому что в его продукции есть многое обещающие «ростки».

Новые фильмы

«Чрезвычайный комиссар»
«Был месяц май»
«Балерина»
«Хатынь, 5 километров»
«Поле, где умирал Воронин»
«Боль моя — Хатынь»
«Была на земле деревня Красуха»

В. Ишимов

Обернувшись в день вчерашний...

...Рваные, беспорядочные залпы. Вспышки из винтовочных дул. Падают люди. Умирают на снегу. Черная тишина. Лежат на земле тела расстрелянных. Потом сюда придут красноармейцы, чекисты, партработники. Кто-то узнает в убитом товарища. Женщина в горе будет сидеть на снегу, раскачиваться, глядя перед собой и беспрерывно что-то шепча...

И вдруг из-под смерзшихся тел красноармейцы осторожно вытащат окровавленного, но — живого человека. Его поддерживают, подбадривают неуклюжими ласками, ему перевязывают голову. Чей-то голос изумленно, даже испуганно, недоверчиво восклицает:

— Ходжаев?! Жив?!

Так начинается фильм. Безжалостно и резко бросают нас авторы в январский Ташкент девятнадцатого года. Только что разгромлен белогвардейский мятеж изменника Осипова. Мятежники предательски уничтожили почти все руководство Туркестанской республики — четырнадцать туркестанских комиссаров. И первые кадры картины воспринимаются как хроника — суровая и обнаженно жестокая. Хотя в распоряжении постановщика фильма А. Хамраева, конечно же, не было кинодокументов расстрела.

«Документальность» съемок — достижение оператора Х. Файзиева. Но прием этот — не просто дань модной нынче тенденции снимать «под документ», которая далеко не всегда бывает оправдана характером повествования. Здесь прием органически связан с общим замыслом фильма.

Авторы стремились осуществить свой замысел последовательно.

Начнем с того, что почти все герои картины, персонажи основные и эпизодические,— реальные, невымышленные лица,— Ходжаев, Кобозев, Казаков, Мадамин-бек, Успенский, Ильясов, Солькин, Колузаев, Астраханцев, Белкин-Корнилов... О каждом из них можно найти биографические сведения. Скажем, в именном указателе интереснейшего мемуарного сборника «За советский Туркестан».

Ходжаев Низаметдин (1885—1942) — член Коммунистической партии с мая 1918 года. Видный партийный и государст-

«ЧРЕЗВЫЧАЙНЫЙ КОМИССАР». Сценарий О. Агишева, А. Хамраева. Постановка А. Хамраева. Оператор Х. Файзиев. Художник Э. Калантаров. Звукооператор К. Бурибаева. Редактор Д. Булгаков. «Узбекфильм», 1970.

венный деятель Туркреспублики, рабочий-печатник, активный участник революционного движения, Октябрьской революции и гражданской войны в Туркестане. Один из создателей партийной организации в старом городе Ташкента. С сентября 1919 года товарищ председателя ТуркЦИКа, впоследствии председатель Ферганского облревкома. В 1918 году и в 1919-м — в тот период, о котором рассказывает фильм,— член ЦК, затем крайкома КП Туркестана.

Кобозев П. А. (1878—1941) — член партии с 1898 года, партийный и государственный деятель. В 1917—1918 годах — нарком пути РСФСР, в 1918-м — чрезвычайный комиссар Советского правительства по Средней Азии, в 1919-м — член Особой комиссии СНК по делам Туркестана, председатель ТуркЦИКа.

Казаков А. А.— член партии с апреля 1917 года, рабочий-железнодорожник, видный государственный деятель Туркестана. Один из организаторов разгрома осиповского мятежа, председатель Временного ревсовета, затем — председатель ТуркЦИКа.

Мадамин-бек (1889—1920) — один из крупных басмаческих главарей в Ферганской долине. Сын торговца. За убийство был сослан на каторгу. Вернувшись в 1917 году, поступил на службу в старомаргеланскую милицию. Летом 1918 года изменил Советской власти и с отрядом перешел к басмачам. В марте 1920 года с несколькими тысячами басмачей сдался в плен. При поездке с делегацией на переговоры с Курширматом был убит.

Я привел эти справки, чтобы показать, какую ответственность взяли на себя авторы фильма, какие жесткие творческие рамки поставили перед собой, избрав героями картины подлинных исторических лиц.

У советского кинематографа богатая традиция в создании исторических лент. Но, как правило, в таких фильмах лишь некоторые основные герои являлись фигурами подлинными, остальные, окружающие их персонажи были придуманы авторами и не требовали ориентации на какое-то определенное лицо. Это обеспечивало создателям произведения свободу в конструировании сюжета, в выборе коллизий, в определении взаимоотношений людей.

Иное дело, когда все или почти все герои суть лица реальные, когда факты их жизни, их участие в тех или иных событиях, их позиции, их взаимная дружба или вражда — достояние истории. Существенно изменить здесь что-либо сценарист и режиссер не вправе. И нужно обладать глубокими знаниями, историческим тактом, творческой интуицией, чтобы не оказаться на пути робкого иллюстрирования фактического материала.

Создателям «Чрезвычайного комиссара», на мой взгляд, в целом удалось избежать этой опасности. Авторы не грешат против основных фактов истории и в то же время, следуя за этими фактами, творчески трансформируют их, превращая в достояние искусства.

В картине есть эпизод — митинг на площади перед соборной мечетью Шайхантуар в старом городе Ташкента. Митинг трудящихся мусульман был на самом деле. Документы лапидарно сообщают, что здесь 16 июля 1919 года присутствовали члены крайкома и краевого мусульманского бюро партии ТуркЦИКа, «старогородской» мусульманской коммунистической организации. Из членов правительства выступили Кобозев, Ходжаев, Мухитдинов, Алиев и другие. Была зачитана радиограмма ЦК РКП(б) от 9 июля «О пропорциональном представительстве». Собравшиеся с энтузиазмом одобрили решение ЦК партии.

Достоверно показан в фильме митинг. Кажется, что именно так, а не иначе могло проходить на Востоке в 1919 году народное собрание, где было провозглашено ленинское слово о том, что узбеки, туркмены, казахи, киргизы, таджики — хозяева своей земли.

Но не просто достоверна эта сцена. Она воспринимается и как документально точное наблюдение и как выразительный художественный образ. В кадре нет привычной кинематографической массовки,



«Чрезвычайный комиссар». Справа: Ходжаев — С. Чокморов

когда только количеством участников авторы стараются передать масштаб и значение происходящих событий. В сцене, о которой идет речь, камера внимательна к людям, к выражениям лиц, к чувствам, которые владеют народом. Мы видим разные портреты, различные проявления реакций — из этих различий, из множества индивидуальностей слагается образ народного единодушия, общности устремлений.

...— Вот перед вами стоит арбакеш Кучкар-ака,— Ходжаев кладет руку на плечо оробевшему пожилому человеку.— Он всю жизнь возит вам уголь... Он честный человек?

— Да-а! — единым криком высказывается народ.

— Если завтра Кучкар-ака станет членом горсовета и будет распределять каждому из вас уголь на зиму, вы ему доверите?.. Вы верите, что он ни одну сироту, ни одну вдову, ни одного бедняка без угля не оставит?

— Верим! — несется над толпой...

— И это имеется в виду в бумаге из Москвы! — Ходжаев начинает громко и четко читать: «На основании принятой Восьмым съездом Программы Коммунистической партии, в интересах политики рабоче-крестьянской власти на Востоке, необходимо широкое пропорциональное привлечение туркестанского местного населения к государственной деятельности без обязательной принадлежности к партии, удовлетворяясь тем, чтобы кандидатуры выдвигались мусульманскими рабочими организациями...» — Он вскидывает бумагу над головой.— Это письмо прислал нам Ленин!

Это в стиле эпохи, это непосредственно и оттого неотразимо убедительно.

Столь же выразительны, кинематографически емки и многие другие эпизоды картины, воссоздающие истинные факты истории. Но в сюжете фильма кадры митинга перед мечетью Шайхантуар особенно важны, ибо этот эпизод ключевой в идейном замысле. После него развернутся перипетии столкновений по самому острому вопросу политики в многонациональном крае, недавней колонии царской России,— по национальному вопросу. В эпизоде митинга прямо изображены чаяния народные, суть которых сформулирована в подписанном ленинском документе, здесь прочитанном и здесь — буквально в гуще народной — одобренном.

То, что политическая ситуация держит нас, зрителей, в напряжении, то, что мы внимательно следим за ее ходом, во многом зависит от исполнителей центральных ролей фильма А. Джигарханяна (Кобозев) и С. Чокморова (Ходжаев).

У А. Джигарханяна трудная задача. Действия — прямого — роли почти не дано. Идейная нагрузка огромна. Надо не только передать силу партийной позиции, которую утверждает Кобозев, нужно убедить зрителя в личной вере, глубокой преданности делу, в силе, непреклонности характера героя. А. Джигарханяну это отлично удается. Его Кобозев без позы, без выспренних речей, деловито, спокойно и уверенно проводит в жизнь линию партии, от которой зависят судьба революционных свершений, судьба целого народа. Да, благодаря таким людям была одержана победа в нелегкой борьбе.

Совсем недавно пришел в кинематограф С. Чокморов, сыграв главную роль в фильме «Выстрел на перевале Караш». И сразу заявил о себе, как актере интересном, своеобразном, хотя по профессии не имел отношения к актерскому делу (Чокморов — художник). В Ходжаеве, каким его играет С. Чокморов, есть значительность, надежность, прочность. И есть тот неудержимый порыв, который смело ведет туда, где грозит реальная опасность, заставляя пренебрегать ею. Образ дан в движении, мы видим, как, последовательно и неуклонно устремляясь к цели, мужает герой.

Авторы не упрощают условий борьбы, не спрямляют жизненной, исторической сложности. Это хорошо видно на примере Казакова.

Казаков в картине — искренний и честный человек. Он преисполнен чувства от-



«Чрезвычайный комиссар». Ходжаев — С. Чокморов, Кобозев — А. Джигарханян

ветственности и свято верит в свою правоту. Да и события вроде бы свидетельствуют в пользу его линии. Только что подавлен осиповский мятеж, республика оторвана от Советской России, ее душат три внешних белогвардейских фронта и внутренний басмаческий фронт. За басмачами идет часть дехканства, поддавшаяся демагогической религиозно-националистической агитации баев.

Но Казаков путает причины и следствия, не понимает, что ленинская национальная политика привлечет дехкан к Советской власти, покончит с шовинизмом и национализмом, поможет разгромить контрреволюцию. По сути, он проповедует недоверие к национальным кадрам, к трудящимся, пытается руководить только через русских товарищей. Исполнитель роли артист С. Яковлев подчеркивает: Казаков заблуждается добросовестно. А между тем весь ход действия в фильме убедительно показывает, что в коренных вопросах политики добросовестное заблуждение может в определенных условиях принести не меньше вреда, чем бессовестный умысел.

Фильм вовлекает нас в накаленную обстановку бескомпромиссных идейных споров, захватывающих зрителя не только страстностью, драматизмом, но прежде всего и более всего прямотой и глубиной политических суждений, действиями Кобозева и Ходжаева, утверждающими идеи, значение которых непреходяще, а сила — в правде. Вот Кобозев отвечает Успенскому, который заявил, что «Советская власть в Туркестане держится пока на нас с вами»:

— Это и плохо... Враги сейчас действуют

умнее и тоньше нас. Плотников и Фарынский со своими отрядами присоединились к лидеру басмаческого движения Мадамин-беку. Готовится подписание договора о слиянии ферганских басмачей и русской кулацкой армии Монстрова. Колчак присвоил тому же Мадамин-беку звание полковника и снабжает его оружием. Вот вам и тактика. Они не спорят о привлечении местных кадров, а действуют.

Беспощадные, горькие и — точные слова. Чтобы победить врага, надо стать выше его, смело идти навстречу самым острым и трудным вопросам и действенно, принципиально решать их.

...После того как Кобозев и Ходжаев огласили радиограмму ЦК партии на многотысячном митинге, Казаков приказал арестовать Кобозева, обвинил его в попытке государственного переворота, устроил партийный суд и попытался лишить Кобозева полномочий чрезвычайного комиссара. Мы видим в кадре обвинителей и защитников Кобозева, вслушиваемся в их реплики, оцениваем аргументы, ждем, что скажет в ответ сам Кобозев. Но он, по существу, отказался от слова в свою защиту, ограничился тем, что прочел вслух только что полученную радиограмму: «Ташкент, Кобозеву. Срочно. Для всей нашей мировой политики дьявольски важно завоевать доверие местных национальностей... Поддерживаем вашу позицию, высылаем решение ЦК. Информируйте подробно о фронтах в Фергане, басмачестве. С ком. приветом. Ленин».

Радиограмма Ленина — сокрушительный довод в споре. Но способ, к которому в данном случае прибегли авторы, выводит из спора героя фильма и потому не убеждает художественно. Нет, в действительности Кобозев не прятался за телеграмму, он всеми силами способствовал победе ленинских идей в национальном вопросе, он боролся. И борьбу, в которой он активно участвовал, надо было и в данном случае показать во всей напряженности, не надо было упрощать события и лишать главного героя возможности прямого революционного действия, возможности в острой схватке проявить себя, свою позицию.

...Прорвана блокада. Войска Фрунзе соединились с частями Актюбинского фронта. Уезжает в Москву Кобозев, прощается с Ходжаевым — своим ближайшим, испытанным помощником. А Ходжаев с мандатом, подписанным Кобозевым, едет в Фергану, где лютуют банды басмачей. Едет, чтобы организовать борьбу с «мусульманской армией» Мадамин-бека.

Здесь как бы начинается вторая часть картины, не похожая на первую по своим фабульным признакам. Первая часть приближалась к форме фильма-диспута, политического спора, к прямой публицистике. Вторая становится более динамичной. На первых порах возникает предположение: а не угрожает ли авторам крен в сторону внешних перипетий борьбы с басмачеством, не отступит ли на второй план тема, так сильно прозвучавшая в первой половине? Фильм опровергает это предположение. И здесь тоже не перестрелки, погони, рукопашные схватки оказываются в центре внимания, так как по-прежнему главным для авторов остается изображение сложной политической борьбы — идейный поединок.

Ходжаев знает: чтобы разгромить басмачей, нужна не только сабля. Нужно правдивое слово. Нужна хозяйственная помощь дехканам. Нужна прежде всего правильная, ленинская национальная политика.

Низаметдин Ходжаев, как и его наставник Петр Кобозев, понимает, что в национальном вопросе нет мелочей.

Ю. Круковский приводит в своей книге «Фрунзе на Туркфронте» примечательный эпизод. Однажды, беседуя с командиром узбекского полка, Михаил Васильевич заметил:

— Жаль, что вы без сакал (бороды). Работникам национальных частей надо обязательно быть с бородой... Да, да. Вы сами знаете, что в глазах мусульман борода служит признаком умудренности человека...

Борода — это авторитет. Старосты ваших кишлаков — аксакалы — седобородые старики. Конечно, военным приказом бороду растить не заставишь, но это плохо, когда командир национальной части без бороды. Что борода? Пустяк. А и борода сейчас для нас кусочек политики...

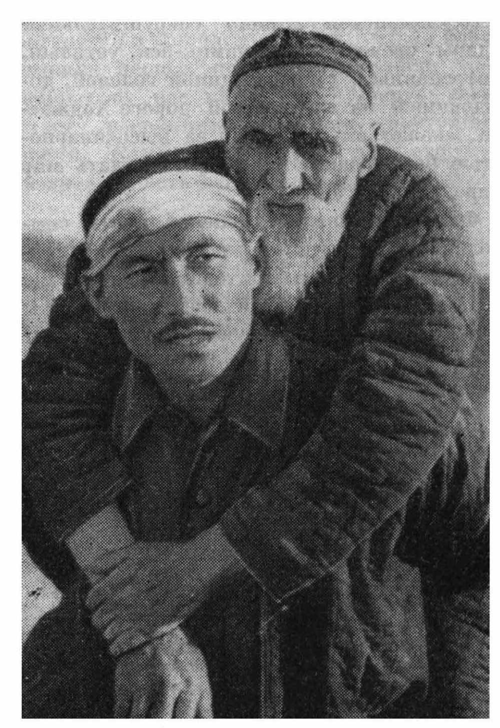
В. В. Куйбышев, анализируя басмаческое движение, говорил о трех фазах его развития. Первая фаза — когда оно находило поддержку в некоторых отсталых слоях дехкан. Вторая — когда под воздействием политических мероприятий Советской власти оно стало разлагаться и дехкане стали покидать ряды басмачей. И третья — когда среди басмачей остались лишь уголовные элементы и непримиримые враги народа.

«...Под воздействием политических мероприятий Советской власти...» Разнообразны, гибки, разумны были эти мероприятия, точны и ясны выдвинутые большевиками идеи.

Эту силу большевистских идей, интернационализма убедительно раскрывает картина. Узбекский коммунист Низаметдин Ходжаев продолжает дело своего старшего русского товарища Кобозева. Он живет мечтой о дружбе народов, о мире между ними и претворяет эту мечту в жизнь.

Сцена переговоров Ходжаева с Мадамин-беком в его ставке, куда Низаметдин приходит вооруженный лишь одним оружием — святой верой в свою правоту,— эта сцена едва ли не самая сильная в картине. Здесь каждая деталь, каждое слово, каждый жест психологически безупречны. Ничто не напоминает знакомых нам фильмов, в которых схватки с басмачами служили поводом для создания приключенческой ленты с этнографическим антуражем. Ничто не кажется условным, придуманным. Все — от жизни, от истории.

Авторам фильма претит писать одной черной или одной белой краской. И Мадамин-бек у них не плакатный злодей. Это человек во плоти и крови, убежденный, что воюет за справедливое дело, за свободу и независимость своего народа. Мадамин — заметная личность, и тем значительней моральная победа, которую одерживает над ним Низаметдин Ходжаев.



«Чрезвычайный комиссар».
Ходжаев — С. Чокморов

— Я ненавижу насилие,— горячо говорит Мадамин-беку Ходжаев.— Я ненавижу эту братоубийственную войну. Я верю, что коммунисты принесут в мир доброту, человечность, искренность! Ради этого я живу. Я простой человек и хочу, чтобы простые люди сеяли хлопок, растили детей, ходили друг к другу на свадьбы. Нельзя обижать бедняков. Даже в коране сказано, что пророк завещал правителям превыше всего ценить труд земледельца, у которого ты отнимаешь землю, дом, загоняешь в пещеры, доводишь до скотского состояния. Сдавайся, бек. Будет поздно, народ проклянет твое имя...

Не откликнется Мадамин, не сразу примет решение. Еще прольется немало крови. Еще армия Фрунзе должна будет нанести

«мусульманской армии» сокрушительные удары, прежде чем Мадамин-бек, усталый, потрепанный, с перевязанной головой, дождавшись на каменистой дороге Ходжаева, скажет ему, скрывая за высокопарностью безнадежность: «Я решил дать мир народам Ферганы».

Фильм завершается сценой почти символической. Кончилось кровопролитие. Низаметдин Ходжаев приходит в горы, где спасались от басмаческих зверств, от войны дехкане. Их дома пустуют. Их поля ждут человеческих рук. Низаметдин убеждает людей вернуться в свои кишлаки. Дехкане верят комиссару, спускаются с гор. А впереди, неся на спине старика, который не может идти, шагает Ходжаев.

Немногим больше года прошло с того момента, как красноармейцы нашли под грудой трупов полуживого председателя Старогородской боевой партийной дружины. Как вырос он за это время — в дружбе с Петром Кобозевым, в кипении борьбы, в напряжении всех умственных и физических сил. Немало доброго он успеет совершить.

— Мертвому все равно,— говорит Ходжаеву Мадамин-бек в одном эпизоде картины.— Что от него останется?

— Память,— твердо отвечает Низаметдин.

— Интересно, будут ли о тебе вспоминать, когда умрешь?..

Его вспоминают, Низаметдина Ходжаева, одного из первых узбекских большевиков. Чрезвычайного комиссара. Интернационалиста-ленинца. Больше, чем вспоминают,— помнят.

«Чрезвычайный комиссар» — фильм-памятник им, первым. Ибо это исторический фильм. Но сегодня в нашем неспокойном мире он звучит еще и остросовременно. Восточная мудрость гласит: если хочешь найти самый короткий путь в завтрашний день, обернись, путник, в день вчерашний...

Л. Рыбак

Новый фильм Марлена Хуциева

Фильм «Был месяц май» поставлен Марленом Хуциевым — он автор, и в образах, им созданных,— определенность индивидуального, хуциевского взгляда на мир.

Режиссер и сценарист сошлись здесь как единомышленники, но в картине свободно явила себя стилистика Хуциева. А манера писателя Г. Бакланова не получила прямого кинематографического выражения. Не знаю, какой характер имело вмешательство режиссера в работу сценариста, несомненно, что было оно активным — и к чести обоих. Небольшой, давно написанный, но совсем не устаревший, очень известный рассказ Григория Бакланова стал прочной основой неспешного развернутого повествования Марлена Хуциева с иной интонацией, с новыми мотивами.

Картина снята оператором Владимиром Ошеровым в очевидном и полном соответ-

«БЫЛ МЕСЯЦ МАЙ». Сценарий Г. Бакланова. Постановка М. Хуциева. Оператор В. Ошеров. Художники Л. Перцев, В. Коровин. Звукооператор И. Ляховицкий. Редактор С. Жданова. Центральная студия телевидения, творческое объединение «Экран», 1970.

ствии с режиссерской манерой Хуциева — с его наблюдательностью, с пристальным вниманием к малейшему движению человеческой души. Искусство оператора здесь строго подчинено режиссерскому замыслу, и в фильме Ошеров тоже выступает соратником Хуциева.

К числу единомышленников режиссера надо отнести и актеров. В фильме — отличный ансамбль исполнителей. Но рассматривать особенности актерского творчества как отграниченную часть коллективной работы над картиной очень трудно. И вряд ли нужно. Ведь режиссер добивался, чтобы исполнители ролей не воспринимались в фильме как актеры — они как будто не играют, они настолько достоверны, что кажутся реальными героями повествования. Конечно, следовало бы и назвать исполнителей и оценить по заслугам их талант и труд. Я этого делать не буду — пишу о режиссере.

●

Военной хроникой открывается фильм. Гулом последних сражений Великой Отечественной — пушечной канонадой, залпами «катюш», танковой атакой. Сильными кадрами, незабытыми. Пустынная тревожная улица, солдаты на руках выкатывают орудие на прямую наводку... Зенитным снарядом срезано крыло у истребителя — в беспорядочном вращенье падает самолет... Солдаты в уличном бою — пожилой пехотинец, автоматчики, боец с трофейным фауст-патроном, огнеметчики, артиллеристы... Прихрамывает, скользит на грудах щебня лошадь... Снова солдаты — пронесли раненого... Последние залпы — огнем и дымом заволокло землю... И снова солдаты — водружают знамя над рейхстагом...

Канонада сменяется музыкой, симфония боя перерастает в апофеоз победы. Но кадры военной хроники — это только пролог. Повествование начнется впечатляющим контрастом — в замедленном ритме и в полной тишине. Границей, отделяющей пролог от сюжета, режиссер разделит и время на прошлое и настоящее. Война останется в прошлом, а наступившая вдруг тишина первых послевоенных дней, удаленных от нас на ту же четверть века, будет восприниматься как настоящее время. Как сегодняшнее — для этого у режиссера есть особые основания.

●

Оборвалась канонада. В безмятежном покое спят солдаты на стоге сена. Надпись в кадре: «Был месяц май, уже шестой день как кончилась война, а мы все стояли в этой немецкой деревне: четверо разведчиков и я, старший над ними». Видим мы и «старшего»: в комнате ворочается на кровати (гора подушек, перина — непривычная благодать) крепкий молодой парень — лейтенант Николаев, просыпается, закуривает, встает — неторопливо, спешить некуда. Удивительное чувство — некуда спешить. Он подходит к окну, он заводит патефон. Мирное утреннее солнце. Добротные постройки небедного крестьянского хутора. Негромкая немецкая речь, по-видимому, здешних хозяев. И — в старомодном исполнении (соло на аккордеоне) довоенное жеманное танго.

Поднялись солдаты. Один занялся ремонтом мотоцикла, другой повел в поводу за ворота неоседланную лошадь, третий и четвертый здесь же, во дворе,— делать им нечего. Плывет над хутором простенькая забавная мелодия. Прокукарекал петух, высказался на своем всем понятном языке. Хозяин дома Рашке с трубкой в зубах заглянул в комнату к Николаеву, поздоровался, осведомился, хорошо ли спал герр лейтенант. «Шляфен? — переспросил Николаев.— Солдат где лег, там и спит. А если посчитать, сколько мы не доспали, так нам теперь надо спать часов по восемнадцать-двадцать в сутки. Остальное время на обед...» О чем фильм? Об этих славных ребятах, научившихся воевать, но еще не знающих, как распорядиться начавшейся мирной жизнью?

Месяц май, теплый май, ласковое солнце. Четыре года шла война, шесть дней

как нет ее. Странное чувство, непривычное, не согласующееся с укоренившимися военными понятиями — бой, враг, тревога. Встал перед разведчиками сегодняшний день в образе немецкого ефрейтора с поднятыми руками. Забрел он ночью к хутору и заснул в хлебах неподалеку.

Стоит ефрейтор, безоружный, помятый, стоят окружившие его разведчики, не знают, что с ним делать.

Посмеялись: «Языка брали». Отпустили: «Шагай, фриц!»

Вскочил на коня босой сержант, первым приметивший немца, запел: «По Дону гуляет казак молодой...».

С тем и вернулись солдаты на хуторской двор. Пугливо озирающийся немец побрел своей дорогой... Неужто так и быть должно: Фриц — в одну сторону, Иван — в другую? И солнце для всех и птицы для всех? Странное чувство...

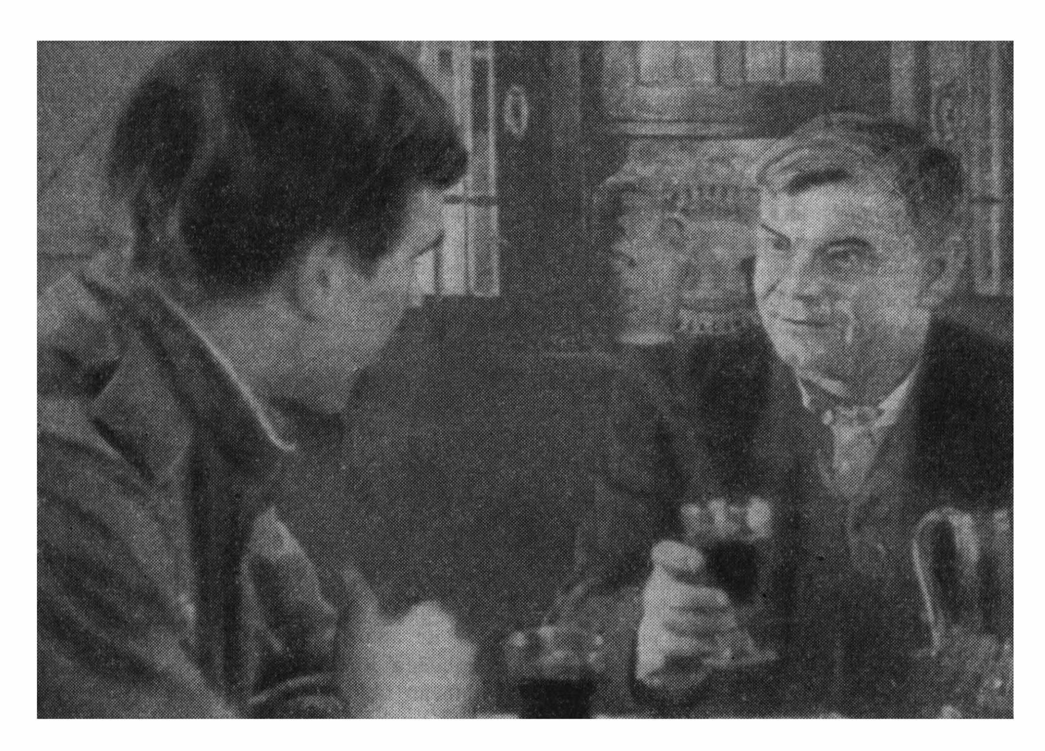
●

Ловлю себя на желании пересказывать содержание фильма: не хочется расставаться с непосредственными впечатлениями. Идеи фильма сильны правдой, эмоциональностью, убежденностью, конкретностью образного воплощения. И хотя бы контуры образов надо обозначить в пересказе.

●

В тот день, кроме случая с ефрейтором, ничего существенного, как писали в сводках, не произошло. Ничего не случилось и на другое утро. «Guten Morgen»,— приветствовал Рашке Николаева. «Немен зи пляц»,— ответствовал лейтенант. Вроде бы укреплялось знакомство разведчиков с хозяевами хутора.

Хлопотали во дворе Герта и Ганс — жена и сын Рашке. Там же, во дворе, грелись на солнышке наши солдаты, с любопытством наблюдали за хозяевами. Лихой сер-



«Был месяц май». Николаев — А. Аржиловский, Рашке — В. Бледис



«Был месяц май». Николаев — А. Аржиловский

жант Маргослин затеял с хозяйкой приятный разговор: «Герта, гутен морген... А, Герта?» — «Guten Morgen»,— кокетливо улыбнулась немка. «Герта, прекрасная погода! Слышь, чего говорю?..»—«Was?»— не понимает миловидная хозяйка. «Ну, я говорю, прекрасная погода»,— поводит рукой сержант. И, мобилизовав свои благоприобретенные познания в немецком языке, добавляет: «Прима веттер!» — «Prima Wetter!» — откликается Герта. Она бойко орудует в свинарнике, пробегает к колонке за водой. В безоблачном небе заливается жаворонок. «У вас в Германии всегда такая прекрасная погода?» — поддерживает Маргослин светскую беседу. «Was?»— спрашивает на ходу Герта. «Я говорю, у вас всегда такая... прима веттер?» — «Ja, ja, prima Wetter, prima Wetter», —подхватывает хозяйка. Симпатичная бабенка, сержант в этом определенно разбирается. И он любезен: «Значит, всегда одна прима веттер? Да, Герта?..»

Неподвижен бездумный денек беззаботного созерцания. Легко на душе у солдат. Поглядывают они на Герту и Ганса, от нечего делать спорят: «Нет, это не ее сын».— «Ну да, не ее! А чей же?»— «Его».— «Во дает! Как же это он — собственными силами сына произвел?» — «Зачем собственными! Наука помогла».— «Наука не наука, а от первой жены сын. Герта—баба молодая, наверняка его вторая жена».— «Какая же она молодая? По мне двадцать пять лет — так уже старуха, а ей все тридцать небось». «Ох, много ты в бабах смыслишь, парень! Тридцать лет — самый сок... Верно, Герта?» — это, конечно, сержант подключает к спору проходящую мимо хозяйку. «Ja, ja...» — не понимает она.

«Это его вторая жена»,— настаивает

солдат. Раз уж зашел спор — надо выяснить. Спросили у Герты про Ганса: «Это твой сын?» А она никак в толк не возьмет, чего от нее хотят. Взялся за дело сержант Маргослин, следом за Гертой вошел в свинарник с вопросом: «Это твой зон? Зон, говорю, твой?» Она, держа на руках поросенка, покачивая его, как ребеночка, засмеялась: «Kleine Sohn, kleine Sohn...» Сержант недоволен: «Бестолковая баба». А его товарищ аттестовал Герту по-своему: «Игриливая, а коммерции своей не забывает...»

Хуциев умеет сделать большую сцену «из ничего» — в ней в общем-то ничего не происходит. Действия как будто бы и нет, время словно остановилось. Текст диалога — бестолковый разговор. Поведение героев — блаженное безделье. Упругая энергия движения есть в обрамлении сцены — войска на марше, пехотные колонны, гуденье тяжелых машин. А в хуторском дворе — легкий дурман майской тишины.

Но сцена эта великолепна в своей режиссерской отточенности. В неторопливости, во множестве подробностей, о которых рассказать невозможно: их нужно поймать взглядом, это кино. Когда смотришь — все чувства солдатские на виду: и мысли о доме, и тоска по женщине, и стремление до всего докопаться, понять до тонкости любой пустяк, с которым привелось столкнуться, и желание просто-напросто отвлечься от дум, отдохнуть всласть, и невозможность избавиться от дум. И в каждом кадре — юмор Хуциева. И во всей сцене — удивительное обаяние. Обаяние — свойство хуциевского таланта.

У режиссера абсолютный слух и зоркое зрение — верна каждая психологическая черточка каждого персонажа, достоверна атмосфера, а настроение захватывает, им проникаешься. И на душе легко. Объяснить бы только этой бестолковой Герте, что к чему: ей про Ганса, а она про поросенка... «Кляйне зон» — чудно получилось.

«Кляйне зон» — это запомнится. Понадобится. Кажется, самоцелен и закончен в себе эпизод «Прима веттер», но нам еще предстоит мысленно вернуться к нему и уже без улыбки.

А пока что мы беззаботно смотрим картину и уже не спрашиваем, о чем она,— фильм словно стал жизнью и, как жизнь, таит в себе до поры глубинное, не позволяет догадаться, что ждет зрителя впереди. Единственное, что должен еще сделать режиссер,— это внушить зрителю, подспудно, ненавязчиво внушить, что незамысловатость происходящего на экране кажущаяся, подготовить к восприятию последующих событий. И Хуциев монтирует параллельно два одновременно происходящих события, два эпизода — описанный выше и разговор Рашке с Николаевым, тоже как будто ничем особым не примечательный разговор. Но в тесном монтажном соприкосновении рождается новое качество, появляется как предощущение еще не оформленной мысли, неясной, ускользающей, но важной.

Итак, Рашке выслушал приглашение лейтенанта: «Немен зи пляц»,— осторожно вошел в комнату, подсел к столу, за которым завтракал Николаев, сказал: «Krieg kaput». — «Угу, капут»,— откликнулся лейтенант. Помолчали. Рашке вышел и вскоре вернулся с кувшином вина, налил бокалы, повторил: «Krieg kaput». Он уже отвоевался (был ранен где-то на Кавказе), а теперь, поскольку война окончена, полагает, что и лейтенанта ждет такая же простая перемена судьбы, об этом и заводит он разговор: «Мы сняли с себя сапоги. Мы надели домашние туфли». «Нихт ферштеен»,— не может уразуметь Николаев немецкую речь. Раз, другой повторяет свое хозяин (а за окном не вяжется беседа разведчиков с Гертой).

Рашке указал на свой ботинок, на сапог лейтенанта. «А, понял, понял! — воскликнул Николаев.— Штифель нидер, понял». Он поставил на патефон пластинку, опять полились звуки того же танго. «Ферштеен,— повторил лейтенант.— Неплохой ты, наверное, мужик, Рашке, да

понимаешь... Ты чего-то не понимаешь, вот...» Он глянул в окно, его солдаты танцевали с Гертой — каждый в свой черед и каждый на свой лад, выказывая свой характер. Забавно, однако Николаева это не позабавило. Он обернулся к Рашке: «Просто у тебя все получается. Снял туфли, надел сапоги, потом снял сапоги, надел туфли. А может быть...— он попытался ухватить ускользающую мысль,— может, и войны совсем не было?..» Но до собеседника этот аргумент словно не доходит, разговор не имеет продвижения. «Hitler kaput»,— твердит Рашке. Стоит на своем Николаев: «Капут, потому что мы вам дали правильно, согласись!» Они присматриваются друг к другу... Нет, не смогут объясниться лейтенант Николаев, простая душа, и осторожный бауэр Рашке, как не сумел поговорить лихой сержант Маргослин с «игриливой» Гертой.

Переплетающиеся эпизоды сходны внешне, сюжетно оправданы ситуацией «знакомства», естественной и, если можно так выразиться, бытовой.

Первая сцена как будто богаче красками, явственнее воссоздает обстановку действия и настроение героев — наших солдат, вторая отличается значительностью темы, лишь гранью обозначенной в диалоге Николаева и Рашке.

Но конкретный образ здесь один, он скреплен общей мыслью, выраженной в смутном душевном состоянии погружающегося в раздумья главного героя — лейтенанта Николаева. Вместе с ним ощущаем мы эту идею как настоятельную потребность разобраться в окружающем — осмыслить воцарившуюся окрест странную тишину, понять, что представляет собой среда, в которой оказались герой и его товарищи.



«Был месяц май». Маргослин — С. Шакуров, Герта — Е. Плешките

●

Еще одна группа героев предстала перед нами — разведчики соседнего артиллерийского дивизиона с их командиром, приятелем Николаева, старшим лейтенантом Володей Яковенко. Николаев — у них в гостях.

«Обмывали» ордена. Пили за тех, кто с войны не вернулся. Пели. Говорили, перебивая друг друга,— обрывки фронтовых историй, ставших уже воспоминаниями, мешались с рассказами и вопросами о доме, о матери, о младшей сестренке. И друг о друге хотелось побольше узнать— еще неделю назад не до того было. Шумели, смеялись. Рядовой Нырков упорно овладевал техникой игры на трофейном аккордеоне. Яковенко играл на гитаре, душу бередил, старое напоминал, прошедшее, дорогое. Николаев пытался поделиться с приятелем: «Мы тут ефрейтора поймали, а он уже и не пленный. И что с ним делать — неизвестно. Я и ребятам объяснил, а вот себе объяснить не могу... Чего-то я тут не понимаю».—«А не понимаешь, значит мало выпил»,— отшутился Яковенко. Беззаботность и заботы смешались, переплелись.

Николаев оглядывал непривычно обставленную комнату. Гобелены, оленьи рога на стене, камин, статуэтки. «Богато жили...— объясняли ему,— полмира ограбили... под домом — погреб громадный, а в нем бочки с яблочным сидром...»—«И у нашего бочки»,— откликнулся он. Солдат, вместе с Николаевым осматривавший убранство комнаты, сказал, как припечатал: «Крепко продумано» — вроде бы не одобрил, но как будто и не осудил. Лейтенант спросил: «Кто ваш хозяин?»—«А черт его знает,— ответили ему.—Бежал со всем семейством. Чуяла кошка, чье мясо съела...»— «А наш вот не сбежал,— поразмыслил вслух лейтенант.— Значит, вины за собой не чувствует...»

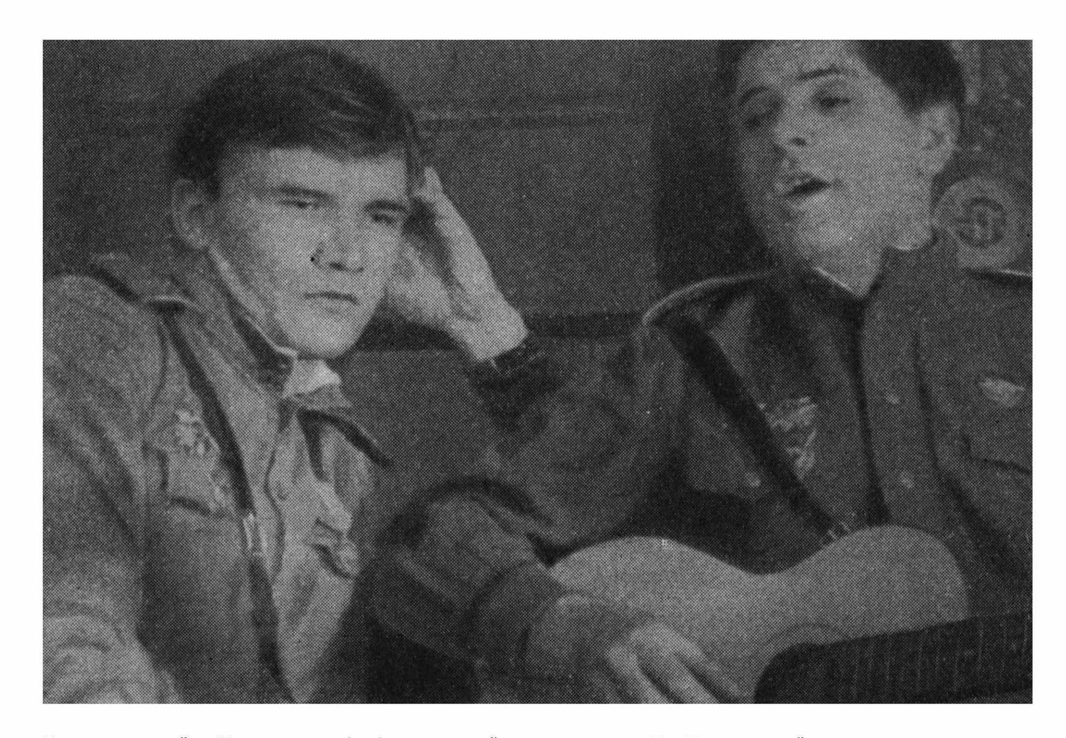
●

Необычно строит Хуциев образ и непросто.

Мне нравится обрывистый, нигде локально не завершающийся диалог, которым он пользуется в этом фильме. Я не вижу в этом претенциозной склонности к многозначительным недомолвкам, якобы означающим больше, чем сами слова. Напротив, словом, репликой режиссер дорожит, драматургическую роль диалога выявляет полностью. Что же касается некоторой неопределенности, недоговоренности того, что высказывают герои, то оправдание и смысл этой особенности представляются мне в стремлении режиссера слить воедино речь и поведение героев, во многих случаях — показать напряженный внутренний, подтекстом прорывающийся в словах ход мысли, во всех случаях — придать сюжету поступательное движение. Последнее нуждается в дополнительном объяснении. Хуциев, разрабатывая диалог эпизода, сцены, в еще большей степени озабочен речевым строем всего фильма, распределением слова в картине. Недосказанное в одном эпизоде получает продолжение в другом, и только в связях, в сцеплениях полно выразится мысль, только фильм целиком может ее выразить. Такой прием цепко держит зрителя, ведет его. Но — внимательного зрителя, не любого.

В хуциевской аранжировке фильма-размышления экранному изображению отдана ведущая партия. Режиссер равно внимателен к пластике исполнителей, к портретам героев, к мизансцене, к композиции кадра, к движению камеры, к возможностям оптики. Нейтрального изображения, неэмоционального, недраматургического в фильме нет, как нет кадров, являющихся «зримым комментарием» к диалогу, «проемом сцены». Зрительный ряд исполнен такого смысла и значения, которые не дублируются в речи персонажей и не могут быть словесно выражены без ощутимых потерь. Однако Хуциев не сторонник так называемого визуального, «бессловесного» кинематографа, и, как я уже сказал, в его фильме реплика — полноправный и необходимый компонент.

Сцена «В гостях у Яковенко» дает нам любопытный пример режиссерских построений.

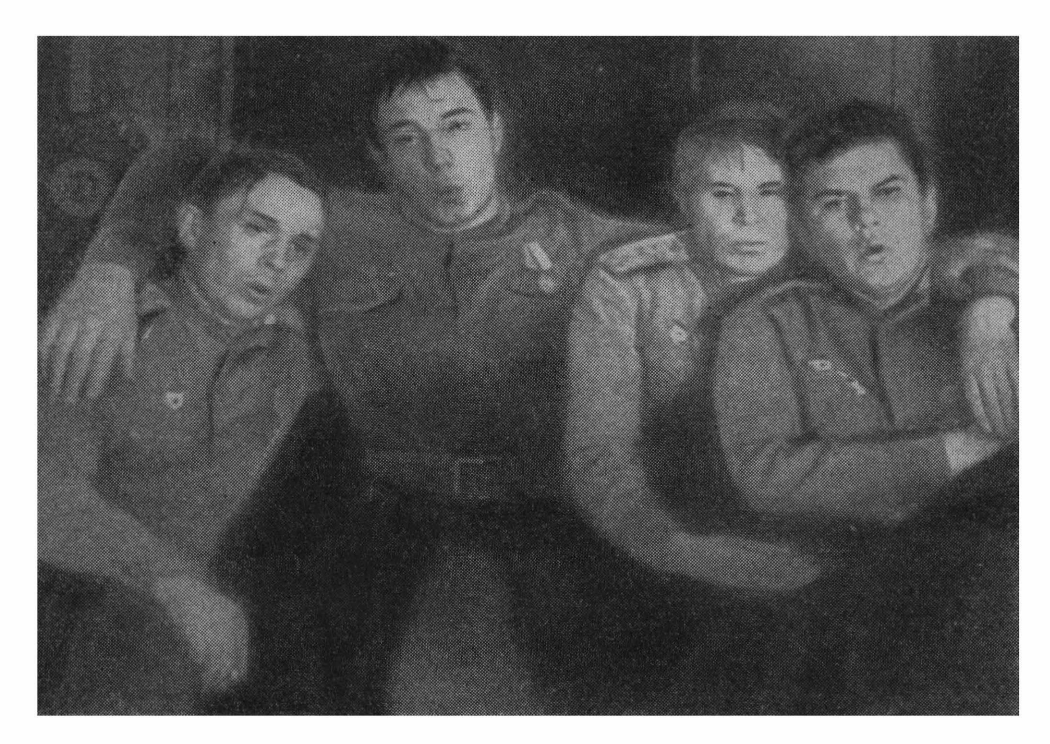


«Был месяц май». Николаев — А. Аржиловский, Яковенко — П. Тодоровский

Николаев вспоминает, как в сорок третьем ускоренным выпуском отправляли их, неоперившихся лейтенантов, на Курскую дугу — совсем юные были, несмышленые: «Эшелон стоит, а мы с девушками танцуем...»

Сидящий рядом Володя Яковенко берет на гитаре знакомые аккорды — раз-два-три, раз-два-три... «Точно»,— улыбается Николаев. Общими становятся воспоминания — Яковенко, слушая продолжающийся рассказ, насвистывает всем нам памятный старинный вальс. Потом Яковенко подбрасывает в разговор свою реплику — насвистывает, слушая, Николаев. Разговор становится бессвязным, перескакивающим с одного на другое, а насвистывание не прерывается — тема воспоминаний крепнет. Вот уже и вовсе оборвался разговор — в унисон насвистывают оба. Рождаются за кадром звуки военного духового оркестра — подхватывают тот же вальс. И вдруг — неожиданная монтажная перебивка.

В кадре — новое изображение, нежданное, но вместе с тем подготовленное — мы как будто уже слышали то, что нам еще покажут. И легко догадываемся, чувствами воспринимаем появившееся изображение, хотя описать его словами трудно — оно адресовано эмоциям зрителя. Сидят перед нами четыре разведчика группы Володи Яковенко. Средний план, четкая фронтальная композиция, атрибуты обстановки неприметны — из среды, из действия кадр выключен. Солдаты расселись вольно, положив друг другу руки на плечи, закинув ногу за ногу, смотрят прямо в объектив. На звуковом фоне неумолчно играющего духового оркестра квартет солдат насвистывает все тот же старинный вальс.



«Был месяц май»

Ожившими воспоминаниями, ожившей фотографией кажется этот монтажный кадр. Он привязан к действию одной ниточкой: в начале сцены Яковенко фотографировал товарищей — но тем более отстранена «фотография» от действия, переброшенная к нам через четверть века, запечатлевшая, сохранившая героев такими, какими они были. После такого кадра вернуться в русло событий фильма не так уж просто: надо каким-то способом отойти от снимка, и достоверность атмосферы может разрушиться именно тогда, когда к ней вновь обратится режиссер. Но Хуциев поставил перебивку в конце сцены, он естественно завершает ее последним кадром, в котором все участники эпизода поднимаются с мест — общий план, суматошное внутрикадровое движение — быстрые сборы, разведчики отправляются гулять...

●

Ночная прогулка. Вновь точно воплощены и остро ощущаются и атмосфера и настроение, в котором пребывают наши герои. Радостно чувство великого высвобождения, раскованности. Сброшен тяжкий груз войны, и как бы ни наградило героев будущее (а оно и само по себе награда) — все они счастливы, потому что с боем вырвали победу, свободу, жизнь.

Дорога во тьме. Разведчики вытащили из кювета брошенную гитлеровцами при отступлении легковую машину, покатили на ней веселой беззаботной компанией. Вдруг свет фар выхватил из ночной мглы ограду из колючей проволоки. Вышки, бараки — понятно: концлагерь. В темноте, потревоженной одиноким лучом карманного фонарика, в тишине, подчеркнутой редкими негромкими фразами, солдаты вошли в барак. Длинные ряды нар, столы, умывальники —

всюду гулкая пустота по контрасту напоминает о людях, которые недавно томились здесь в заключении. Кто из них дождался свободы? Кто навсегда остался здесь?

Подступал рассвет. Фонарик больше не нужен был даже в том помещении, куда спустились солдаты. Огляделись. Тяжелые своды, массивные печи с чугунными заслонками, в толще стен зияют черные отверстия. «Котельная, а?» — спросил Яковенко. Рядом с печной заслонкой аккуратно и удобно, чтоб была под рукой, прислонена обыкновенная кочерга. Как не догадаться, что никакая это не котельная! Почему же никто не догадывается? Почему режиссер, задерживая героев в газовой камере крематория, лишает их способности понять, где они находятся?

С лязгом упала задетая Николаевым кочерга — странным звоном отозвались снаружи дрожащие струны колючей проволоки. Выбрались наверх: вдалеке, почуяв присутствие человека, залаяли собаки, над головами с карканьем кружили вороны. Солдат, час-другой назад рассказывавший Николаеву, откуда взялись богатства в покинутом хозяевами доме, сейчас, как и тогда, осмотрелся оценивающе вокруг — в сером рассвете проступали силуэтами ровные ряды симметрично расположенных мрачных строений — и сказал, как припечатал, повторил ту же свою фразу: «Крепко сработано». Интонационный повтор, индивидуальная лексика и сформулированная мысль создают образ этого солдата, являются речевой характеристикой эпизодического персонажа. А общий смысловой повтор ведет нас дальше, сближает, связывает в единый образ явления, единые по своей сути. В доме, откуда бежали богатые владельцы, и в концлагере, где недавно погибали узники, был один хозяин — фашизм. Орудовал с одинаковой, педантичной и зловещей, расчетливостью.

●

Придирчивые зрители — мне встречались такие — упрекают Хуциева за то, что герои его картины неправдоподобно наивны, якобы впервые повстречались они лицом к лицу с гнусным проявлением фашистского зла. Не могло того быть, в действительности все было не так.

Ведь еще до войны все мы были наслышаны о застенках третьего рейха. В годы войны в газетах публиковались памятные всем материалы — расследования дел о злодеяниях гитлеровцев. На фронте — да еще в конце войны, на германской территории — не было такого советского солдата, который не знал бы о зверствах в лагерях массового уничтожения. Уцелевших узников этих лагерей освободила Советская Армия, а на экране наши солдаты отворяют ворота концлагеря, как дверь в неведомое. И это показано нам, сегодняшним зрителям, а ведь даже самые юные из нас о преступлениях германского фашизма знают немало... Справедливы ли эти доводы, опирающиеся на бесспорные факты?

Да, не знать о существовании концлагерей герои фильма не могли. Но то, что они (именно они — не вообще советские солдаты, а вот эти люди, разведчики артдивизиона) впервые попали на территорию такого лагеря, вполне вероятно и вполне естественно. Особые воинские обязанности вели их по иным фронтовым дорогам. Конечно, знают они о фашистских зверствах, слышали о них много раз. Но, как известно, одно дело — слышать, другое — увидеть. Воочию и впервые. Увиденное потрясает их. Передавая потрясение, смятенье чувств состоянием тревоги и подавленности, режиссер психологически верно изображает факт. Бесспорный факт.

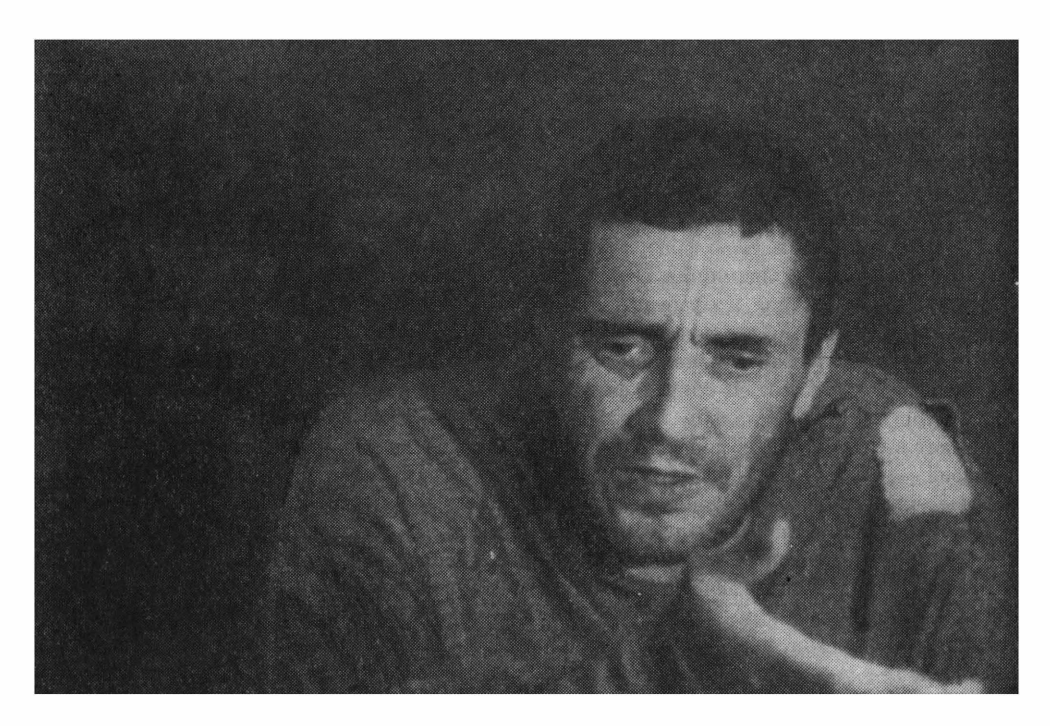
Обращение к этому факту не случайно: он намеренно отобран из ряда возможных. Осмысление впервые увиденного — это коллизия, отвечающая авторскому, режиссерскому замыслу. Увидеть заново — это значит прочувствовать заново, взволнованно, как при первом столкновении. В сцене «Концлагерь» (в «котельной») режиссер избирает парадоксальную ситуацию — показывает стремление героев понять увиденное как невозможность уразуметь чудовищную цель, ради которой использовались жуткие в своей внешней обыкновенно-

сти орудия. Адресовался режиссер не к прошлому, а к настоящему — к сегодняшнему зрителю, который должен уметь распознавать фашизм. Потому не только обостренно-парадоксальной —драматичной должна быть сюжетная ситуация.

...Медленно спускаясь по ступеням, проходят герои фильма в душегубку крематория, озираются, недоумевают — куда попали? Они проходят дорогой тех — подло обманутых, погибших здесь! В кадре повторяется то, что не должно повториться в жизни...

Режиссер поставил перед собой труднейшую задачу и, на мой взгляд, почти безупречно справился с ней, почти. Созданный им образ впечатляет, волнует, заставляет задуматься. Но в целом сцена «Концлагерь» кажется затянутой. Я говорю «кажется», потому что просчет в данном случае не измеряется длиной лишних метров пленки. Суть, по-видимому, в том, что некоторые кадры этой важной сцены сняты публицистично — не взглядом от героев, а прямым показом зрителю, выглядят такие кадры цитатами, в их воздействии нет трепета впервые воспринимаемого. Зритель замечает просчет — и досадует на наивность героев, чьими глазами смотрит на следующие кадры и, конечно, расходится с героями в оценке того, что видит, а сцена начинает казаться длинной.

Другой просчет — в намекающих репликах, вопросах, которыми обмениваются герои: «А зачем в котельной такие стены?», «А дыры зачем?..» Так Красная Шапочка спрашивала у Волка: «А зачем тебе, бабушка, длинные зубы?..» И хотя в детской сказке есть взрослая мудрость трагического контраста: простодушие чистоты и правды сталкивается с коварством обмана и зла, и хотя та же мудрость, и



«Был месяц май». Поляк—Р. Урбанович

столь же оправданная, есть в фильме Марлена Хуциева — нарочитость реплик воспринимается недоверчиво.

●

...На бричке, запряженной парой лошадей с подрезанными не по-нашему хвостами, ранним утром возвращался к себе лейтенант Николаев. Молоденький солдат Макарушка Анисимов сидел на облучке, правил с крестьянской сноровкой. Обсаженная деревьями дорога шла полями, вдали угадывались хутора. Вслед бричке, не отставая от нее, плыла по чужой стороне песня «Меж крутых бережков...» — это рядовой Нырков управился наконец с аккордеоном. Не глядя по сторонам, все повидавший Макарушка буркнул: «Богато живут...» Помолчали. Перед сонным Николаевым покачивалась широкая спина в солдатской гимнастерке. Дробно цокали копыта лошадей. Не отступал аккордеон — каждое слово выговаривал: «...быстро лодка плывет... В ней сидел молодец...»

«Макарушка!» — окликнул солдата Николаев (из-за кадра — на экране спина солдата, опущенные плечи, по краям кадра ветки набегающих деревьев — Германия? Россия?). «Что, товарищ лейтенант?» — «Деревня у вас большая была?» — «Да не так чтоб большая,— не оборачиваясь, ответил Анисимов.— На о́тшибе стояла». И снова молчание.

Хуциевская манера! Двумя короткими репликами продолжил режиссер тему и, выражаясь языком шахматистов, нашел сильное продолжение. «Богато живут»,— солдат говорит это с очень личной интонацией — тоскуя. А до сей минуты мы не знали, что есть у него причина для тоски, и сейчас еще не знаем. «Деревня у вас большая была?» — Николаев спрашивает, будто попросту любопытствуя. Но солдатская тоска нам теперь понятна — щемящая сила в слове «была»: значит, нет ее, нет деревни, откуда родом Макарушка, очевидно, сожгли ее гитлеровцы. Уничтожили с той же зловещей расчетливостью, которую видели мы в предыдущей сцене, а сейчас вместе с Николаевым видим в ином масштабе — укрупненно, приближенно, в трагической личной судьбе советского солдата.

Плывет песня рядом с героями, плывет меж крутых бережков... По Германии. По России.

●

В картине много музыки. Не написанной специально: композитора к участию в работе не привлекали. Звучат в фильме мелодии известные, звучат забытые, популярные и невесть где раздобытые — победный марш и лирический вальс, городской романс под аккомпанемент разбитной гитары и дребезжащее танго с заигранной пластинки. Музыка не прекращается и тогда, когда умолкает надолго,— это паузы в целостном музыкальном строе картины, а паузы мы слушаем. Ничего необычного, новаторского в принципах отбора, включения, исполнения музыки здесь, пожалуй, нет. Но фильм «слушаешь» с подлинным эстетическим наслаждением, звуковой строй органичен, музыка как будто спонтанно родилась в этом фильме. Отбирал ее, по-видимому, сам М. Хуциев. Записал — превосходно, с пониманием драматургии, особенностей режиссуры, с профессиональным мастерством — звукооператор И. Ляховицкий.

●

Что-то случилось. Николаев почувствовал это, едва вернулся на хутор. Настороженно поздоровались с ним Герта и Рашке. Не видно было солдат во дворе. Ездивший за Николаевым Макарушка с преувеличенной озабоченностью распрягал лошадей, держался особняком. К лейтенанту подошел Ганс, держа в руке записную книжку и карандашик (он что-то подсчитывал). «Случилось несчастье,— сказал он.— Вчера, когда вы уехали, солдат Макарушка застрелил нашу свинью. Он был совершенно не пьяный, и мы ему ничего не сделали плохого, и это была хорошая свинья. Она могла еще расти. И он все же застрелил ее —пу-пу!..» Юный Ганс, сын хозяи-

на, говорил спокойно и уверенно, он высчитал убытки, которые потерпело семейство, он предъявлял счет.

...Висит в сарае тщательно обработанная свиная туша — не тот ли «кляйне зон»? Хмурые разведчики выслушивают нарекания Николаева. Он начинает элементарной укоризной: «Свиней стрелять нехорошо...» — и вдруг выкрикивает с недоумением и болью: «Людей можно, а свиней — нехорошо!» Но солдаты не чувствуют себя пристыженными.

Маргослин бросает хозяину, втихомолку посасывающему трубку: «Как считать будем, Рашке? Он твою свинью застрелил, а его самого расстреливали ваши солдаты. И деревню его сожгли дочиста... Он в живых-то остался случайно...»

«Nicht verstehen, — выскальзывает Рашке, — nicht verstehen».

«Нихт ферштеен, нихт ферштеен,—передразнивает обозленный сержант.— Врешь, все ты понимаешь!..»

Притворство Рашке несомненно и для нас и для героев фильма. Что стоит за этим притворством? Кто он, этот расчетливый и хитрый бауэр? Мы, герои и зрители, догадываемся, но надо знать. Осмысление увиденного, распознание зла — все сосредоточено теперь на разгадке одной фигуры.

Цель эпизода, его место в сюжете режиссер выявляет с достаточной определенностью. Но не подчеркивает, не вытягивает на поверхность — это было бы ошибкой, в которую, кстати, нетрудно впасть. Если провести линию разграничения между тем, что именуют главной задачей, и второстепенными деталями — сразу же исчезнет доподлинность существования героев. На экране персонажи примутся решать режиссерскую задачу, жизни у них не будет. У Хуциева герои живут — разработка сюжета не солдатское занятие, это дело режиссера... Но я опускаю подробности жизни, прожитой в тот день разведчиками и их командиром, потому что, описывая манеру работы Хуциева, уже приводил примеры такого рода.

●

А на экране течет жизнь — что-то случилось, что-то еще случится.

Поздним вечером в комнату лейтенанта Николаева войдет, прихрамывая, человек в изорванной одежде. Назовет Николаева «пан товарищ», скажет: «Мне тшеба зобачить пана Рашке». Примет приглашение присесть и подождать. Резко, брезгливо отодвинет угощение — сковородку с жареной свининой. Жадно, поперхнувшись, выпьет вина. Объяснит, что привело его сюда. Объяснит все.

Он здесь, у Рашке, работал вместе с женой. Жена Катажина ухаживала за свиньями, «эти свиньи забирали вшистки силы». Тут родился их сын, и тут он умер. «Пшекленты свиньи!» Жена сошла с ума от горя, и Рашке за руку отвел ее в концлагерь. Там был крематорий, там сжигали людей. И пеплом удобряли поля. «Пеплом? — переспросит Николаев, укажет рукой в распахнутое окно, как бы желая уточнить.— Вот здесь?»—«Так,— подтвердит товарищ.— Пеплом. Поле. Вшенде, вокруг. И моя Катажина, така млода, она тут, там, в этой земле, она вшенде...»

Все понятно, и развязка близится. Николаев пошлет своих солдат под командой подоспевшего на «виллисе» Яковенко разыскать Рашке. Потянутся часы ожидания. Поляк не проронит больше ни слова. Николаев будет мерить шагами замкнутое пространство двора — замкнулся круг размышлений героя, зло обретает конкретные очертания, все нити прошедшей перед нами истории связываются в один узел. Но, не позволяя зрителям и своему герою выстраивать обобщения на одном лишь примере, авторы используют образовавшуюся в действии паузу, чтобы раздвинуть рамки повествования.

Ночью войдут во двор два человека, товарищи поляка по лагерю. Они немцы, один из них до войны был в СССР и говорит по-русски. Он расскажет лейтенанту, каким концлагерем была фашистская Германия. Рассказ будет долгим, но, как и герой, мы подготовлены к тому, чтобы выслушать

монолог человека, освобожденного Советской Армией из гитлеровского застенка. И Николаев будет внимательно слушать, жадно расспрашивать, хотя многое из того, что слышит, знал ранее. Теперь его знание стало выстраданно-личным и взгляд стал острей... Вот так авторы, изменив порядок слов в знаменитой формуле Юлия Цезаря, создали своему герою программу действий — Николаев «пришел, победил, увидел».

Ночным разговором исчерпывается сюжет фильма. Завершается и фабула: вернулись разведчики с Яковенко — они не нашли Рашке. Яковенко подсел к поляку, сказал: «Все обыскали, нигде нет».— «Она тут»,— ответил поляк. Он мучительно думает о своем и говорит свое — вспоминает Катажину: «Она тут. И там, в земле. Она вшенде». Он с трудом поднимается и, волоча ногу, пересекает — перечеркивает двор, выходит за ворота — через дорогу, к полю колосящейся пшеницы и склоняется там, прощаясь с Катажиной. На экране — его рука бережно притрагивается к светлым волнующимся живым колоскам. Этим кадром, исполненным поэзии, заканчивается фильм.

●

Для меня заканчивается, а для Хуциева — нет. Он венчает фильм эпилогом. Чередуются кадры: залитые солнцем улицы современного европейского города, беспечно фланирующие люди, стремительный поток машин; фотографии-документы — узники концлагерей, на снимке мальчик с поднятыми руками; довоенная хроника — лето, улицы, люди; вновь современные кадры — экскурсия в Освенциме, крупный план — мальчик... Эпилог хорошо смонтирован, его мысль выразительна и точна.

Но не повторяет ли идея эпилога то, что ранее уже было показано? А может быть, мое отношение к финалу надо объяснить иначе: в фильме чувствуются длинноты, особенно к концу.

Б. Львов-Анохин

Портрет балерины

Давно говорят о необходимости соединения кино и балета. Действительно, сколько подлинных шедевров пластической красоты кануло в вечность, оставив после себя только зыбкий свет легенды. С какой жадностью смотрят люди, причастные к искусству балета и просто любящие его, старый несовершенный фильм об Анне Павловой, в котором на какие-то минуты возникает дыхание ее великого таланта. Существует только один фильм о Галине Улановой, в основном состоящий из документальных кадров, снятых по ходу спектаклей.

———

«БАЛЕРИНА». Режиссер-постановщик и главный оператор В. Дербенев. Художник-постановщик Л. Шенгелия. Звукооператор Я. Харон. Редактор Н. Боярова. «Мосфильм», 1969.

К счастью, в последнее время кинематограф все чаще и чаще обращается к миру хореографии. Выдающейся балерине нашего времени Майе Плисецкой, пожалуй, «повезло» больше других.

Режиссер В. Катанян и оператор А. Хавчин создали интересный киноочерк об ее творчестве, где запечатлены фрагменты ее лучших партий. Эта лента рассказывает о творческом пути балерины, полно обрисовывает широкий диапазон ее искусства.

Вадим Дербенев в своем фильме «Балерина» преследует совсем иную цель. Его картина тоже посвящена творчеству Плисецкой, но вы не найдете в ней элементов художественной биографии, последова-

тельного рассказа об основных ролях, о главных вехах ее творческой жизни.

Именно поэтому в фильме нет обычного закадрового текста, никаких объяснений, ни одного слова. Только танец, музыка, цвет. Это волшебное «триединство» создает впечатление редкой целостности и красоты, настоящей гармонии.

Дербенев избирает верный путь — он снимает танец на обобщенном фоне, избегая каких-либо декораций (они есть только в «Кармен», но и там их лаконичность не мешает танцу). И от этого пластика балерины и ее партнеров приобретает особую выпуклость и выразительность. Все компоненты фильма отмечены печатью высокой культуры и мастерства.

Лирика, строгая классика и, наконец, взрыв «канонов», смелый поиск новых выразительных средств — в «Кармен». Недаром композиция этого спектакля (балетмейстер А. Алонсо) занимает большую часть фильма.

Во всех условностях балетного искусства Плисецкая абсолютно свободна, ярко и резко индивидуальна, ее танец — это прекрасный «деспотизм», «произвол» могучей творческой личности, способной опрокинуть все «правила», преступить «законы». Но это возможно только потому, что они у нее «в крови», что всем своим существом она постигла природу хореографического театра, что вся балетная премудрость является для нее естественной, как воздух, сферой. Недаром поэт сказал о ее танце: «...беспрекословность четких линий, неоспоримость ног и рук». Вот эта властная беспрекословность, неоспоримость законченных, совершенных пластических линий запечатлена во фрагменте из «Раймонды».

Строгая красота и вместе с тем размах и масштаб танца рисуют образ «царицы классического балета», величественной прима-балерины, образ недосягаемой, почти надменной красоты. Певучая неспешность адажио сменяется вихрем стремительных пируэтов. Соединение невероятного темпа с безупречной четкостью создает ощущение бриллиантового сверкания, подлинно драгоценного, а не мишурного блеска.

Величие и масштабность не покидают Плисецкую и в лирическом танце. Дербенев снимает «Умирающего лебедя» на белом фоне. Этот прием чуть «холодит» танец, намеренно эстетизирует его, уходит трепетность лирических нюансов, этот «апофеоз белизны» больше восхищает глаз, чем трогает сердце.

Своеобразная лирическая сила Плисецкой раскрывается больше в танце на музыку Баха (балетмейстеры Н. Касаткина и В. Василев), который она танцует с Н. Фадеечевым. Танец начинается позой самоуглубленного, почти молитвенного склонения. И дальше в красоте удлиненных поющих линий, в скорбном величии поз есть настроение отрешенности, глубокого самозабвения. Недаром этот номер идет в сопровождении органа.

Плисецкая танцует в седом пудреном парике, на ней расшитый жемчугом лиф, пышная, напоминающая фижмы легкая юбка. Образ кающейся Магдалины XVIII века, охваченной безмерной печалью Манон Леско...

Глядя на этот танец, понимаешь, почему во время гастролей Плисецкой в Финляндии писали, что ее образы «...являются частью самой тонкой прекрасной лирики этого столетия».

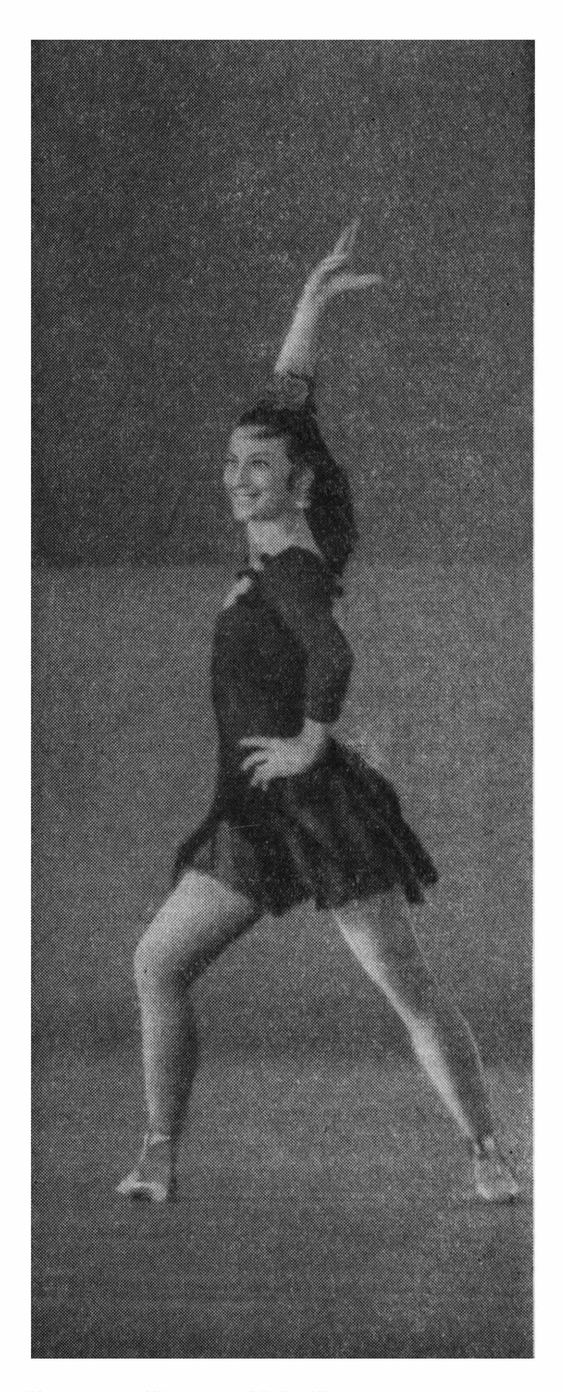
И рядом со всем этим — «Кармен», составляющая две трети картины. Все остальное — фрагменты, танцевальные обобщения, здесь — судьба, пластическая новелла, живой и самобытный характер. Здесь воздействуют не только линии танца (он непривычно скуп и отрывист), крупные планы показывают мимику большой актрисы.

Если попытаться выразить одним словом существо исполнения Плисецкой роли Кармен в созданном для нее балете, то этим словом будет — дерзость. В этой роли она бросила отчаянный вызов даже самой себе, всем каноническим представлениям о себе.

Что такое Плисецкая? Изумительный прыжок, совершенство классических линий, широкая амплитуда танца... Ничего этого нет в партии Кармен. Короткие, отрывистые, отчаянно озорные, словно хрипловато-гортанные реплики, пластические вульгаризмы, насмешливо-грубоватое заигрывание — все эти незамысловатые движения бедром, иронически-бесстыдные подталкивания, касания, резкие батманы, неожиданно «обрушивающие» ногу на плечо Хозе. Когда он протягивает ей руку, строго предлагая следовать за ним, она вкладывает в его протянутую ладонь не руку, а ступню. И опять балетный батман выражает издевку, площадную шутку. В ее сольном танце тоже резкие «выкрики» батманов — батман, еще батман с секундной остановкой, высоко, на уровне лица, поднятую ногу крепко обхватывают руки — ну-ка, попробуй подойди, прикоснись, тронь...

Подобное действительно может «вогнать в краску» ревнителей балетного целомудрия. И все это проделывается с невозмутимым лицом, с хладнокровием. Ее рука лихо упирается в бок, ноги поставлены в непривычные позиции — Кармен стоит не только на пуантах, а на пятке, с дерзко и весело поднятым носком. Во всем издевка и вызов, готовность к любой потасовке и драке, непреодолимое желание дразнить, приводить в бешенство, доводить до неистовства. Опасная игра с жизнью и смертью, насмешливый пляс на острие ножа, у края пропасти. Почти каждая поза, каждое движение — пластический образ дерзких и диких выходок, отчаянного своеволия. Эта Кармен словно язык показывает всем правилам пластического приличия, извечной хореографической красивости.

Актриса влюбленно и яростно «дерется» за свою Кармен в каждом выступлении, в каждом интервью и самое главное — в каждом спектакле, постепенно примиряя зрителей с необычной эстетикой балета. Теперь она запечатлела свою любимую роль на экране.



«Балерина». Кармен — Майя Плисецкая

Можно сколько угодно говорить о подчеркнутой скупости, даже бедности хореографической лексики балетмейстера, спорить с его концепцией, но нельзя в конце концов не покориться страстной убежденности актрисы.

Что же привлекает ее в этом образе? Во имя чего брошен вызов?

За нарочитой маской уличной девки вдруг начинает открываться трагически прекрасный лик.

Встреча с Хозе для Кармен — Плисецкой — встреча с ненавистной условностью, с олицетворением человеческой вымуштрованности, сжатости, безличности. И она бросается в бой, чтобы растормошить, расковать этого механически шагающего солдата, заразить свободой движений и чувств. Видишь, что она не отстанет, не отступится, пока не добьется своего.

Кармен смотрит на танец тореадора, сидя, подперев подбородок рукой, протянув далеко назад откинутую ногу. Это поза невероятной устремленности, внутренней экспрессии; кажется, что Кармен буквально впилась глазами в отважного баловня толпы. И еще кажется, что она с каким-то странным хладнокровием «профессионального» игрока оценивает достоинства тореадора, решает и взвешивает — стоит ли вступать с ним в роковой поединок любви и смерти. Тут зреет новый бой, новая схватка. Но это уже схватка с равным. Когда она идет к тореадору, у нее суровое, замкнутое, настороженное лицо.

Совершаются те же нехитрые обряды обольщения. Но в движениях Кармен уже нет пренебрежительной усмешки. Она упрямо отводит его властные руки, снимает их со своих плеч — ему не дождаться от нее покорности. В танце появляется колдовская завороженность, сосредоточенная, грозовая хмурость. Это уже настоящая страсть. В сцене гадания бесстрашной Кармен становится страшно. Зловещий рок вьется вокруг нее, он одинаково грозит и Кармен и тореадору, ей — ножом Хозе, ему — рогом разъяренного быка. На мгновение черные пальцы затянутой в черное трико танцовщицы смыкаются перед лицом Кармен. Впереди смерть.

Но Кармен не из тех, кто уступает. Ее жизнь тоже коррида. Недаром она начала балет танцем на ярко освещенной желтой арене, танцем вызова всем и всему, что может посягнуть на ее свободу. И начинается последний бой, трагический и гротесково-острый «па-де-катр» — в глубине тореадор сражается с быком, на переднем плане Кармен борется с Хозе, который захотел смирить ее.

Черный рок в облике разъяренного быка бросается к тореадору, и в тот же миг охваченный ревностью Хозе убивает Кармен. Пораженная насмерть, она еще раз поднимается, принимает свою прежнюю победно-дразнящую позу вызова. Падая, она нежно касается лица Хозе, словно все понимая, все прощая. И этот неожиданный отблеск мудрой человечности, вдруг озаривший образ жестокой, неукротимой драчуньи и плясуньи Кармен, догорающим солнечным бликом завершает пластическую поэму неистового свободолюбия.

Кончается фильм замечательной находкой — в традиционных балетных поклонах на экране возникает множество «Плисецких», появляются все ее героини — гордая Мехменэ-Бану, задорная Китри, пламенная Зарема, нежная Одетта и коварная Одиллия, величавая Царь-девица, царственная Аврора, мятежная Лауренсия... Одни невесомо проплывают в замедленном ритме, другие весело и кокетливо выбегают, третьи возникают неожиданно и отрешенно, как легкие прекрасные видения. Они заполняют весь экран, склоняются в грациозных поклонах, напоминая о множестве артистических преображений, о триумфальных спектаклях Плисецкой, на которых поклоны превращались в нескончаемый и торжественный ритуал. Этот волшебный хоровод воздушных и величавых обликов напоминает о празднике и подвиге, которым становится жизнь такой актрисы, как Плисецкая.

Лев Гинзбург

Не забыто!

«Никто не забыт и ничто не забыто...» — всеобъемлющая эта формула постепенно, с опозданием, правда, усваивается нашим документальным кино, определяет смысл и нравственное содержание новейших хроникальных лент, посвященных памятным местам всенародной скорби, свидетелям вражеского нашествия.

В самом деле, забыто непростительно многое, и когда авторы фильма «Хатынь, 5 километров» спрашивают беспечных интуристов, прибывших на экскурсию в Минск, известно ли им, что такое Хатынь, то в этом вопросе кроется упрек и горестный вызов. Впрочем, стоит ли особенно придираться к иностранцам, если мы сами, оплакавшие трагедию Орадура и Лидице, как свою собственную, мы, для которых Бухенвальд и Дахау, Освенцим и Майданек, Маутхаузен и Равенсбрюк справедливо стали символами человеческих страданий, до сравнительно недавнего времени даже не подозревали, что на одной только белорусской земле существует две тысячи двести двенадцать лидиц и орадуров, разрушенных, уничтоженных, сожженных дотла вместе с их жителями?!..

«ХАТЫНЬ, 5 КИЛОМЕТРОВ». Авторы сценария А. Адамович, В. Горохов, И. Коловский при участии В. Орлова, Н. Хубова. Режиссер И. Коловский. Операторы М. Беров, Е. Соколов, И. Коловский, И. Толстой, В. Орлов, П. Шумский. Композиторы Е. Гришман, Л. Гедравичус. Редакторы С. Михайлова, Р. Романов. «Беларусьфильм», творческое объединение «Летопись», 1968.

«ПОЛЕ, ГДЕ УМИРАЛ ВОРОНИН». Автор сценария В. Скорятин. Режиссер И. Гелейн. Оператор Н. Шмаков. Центральная студия документальных фильмов, 1969.

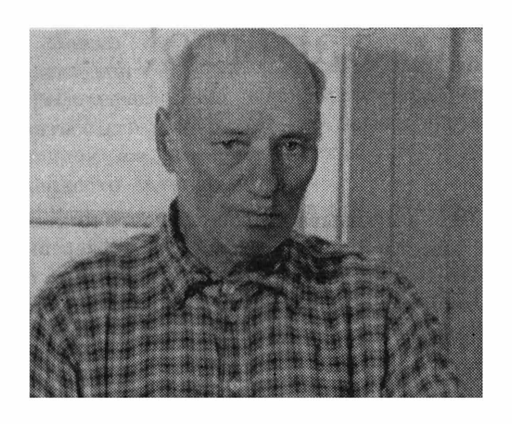
«БОЛЬ МОЯ — ХАТЫНЬ». Автор сценария и режиссер П. Олиференко. Операторы Ю. Иванцов, Г. Лейбман, В. Пужевич, В. Цеслюк. Композитор Е. Гришман. Редактор Е. Островская. «Беларусьфильм», 1970.

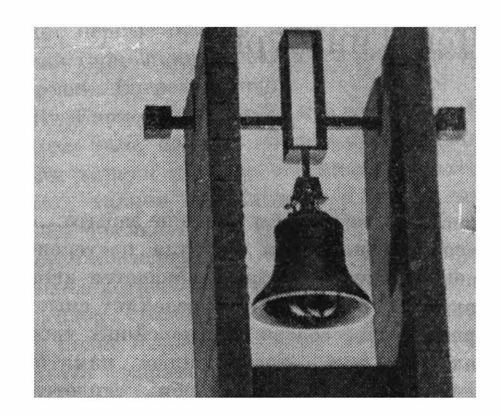
«БЫЛА НА ЗЕМЛЕ ДЕРЕВНЯ КРАСУХА». Над фильмом работали: режиссер П. Русанов, поэт Дм. Ковалев, журналист А. Иващенко, оператор В. Ловков. Центральная студия документальных фильмов, 1969.

Нет, рассказывая о гибели почти никому не известной доселе Хатыни или о деревне Красухе, которая стояла когда-то на Псковщине, авторы этих фильмов вовсе не склонны противопоставлять нашу боль чужой боли, крохоборчески подсчитывать количество крови и слез пролитых в эту войну «у них» и «у нас». Речь идет о другом: об уважении к собственной истории, к незаживающим ранам Родины, об ответственности перед своей, героической и многострадальной землей. Именно к этому чувству взывают десятки колоколов, установленных в Хатыни на месте сожженных некогда изб: хатынский набат, не менее внушительный, чем, скажем, бухенвальдский — любая «табель о рангах» была бы в данном случае не только бестактной, но даже кощунственной...

Просмотрев несколько мемориальных фильмов последних лет, приходишь к выводу, что наиболее острым и принципиальным является в них живое, трепетное восприятие Родины, «национальной субстанции»: родные пейзажи, родные лица, родной говор, родные сердцу имена и названия, все, что создает неповторимое ощущение отчего дома, родного очага, вероломно поруганного чужеземцем. Но удивительное дело: чем отчетливее и достовернее выявлена эта субстанция, чем органичнее входит она в сам рассказ, лишенная какой бы то ни было нарочитой и дешевой декоративности, тем большим становится ее интернациональное, всечеловеческое звучание.

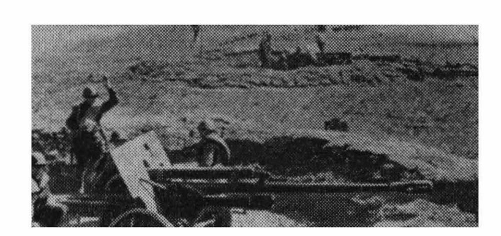
В этом смысле редкостной силы достигает короткометражный киноочерк «Поле, где умирал Воронин»: пристально и любовно рассмотренный кусок родной земли под Белгородом, где гремела когда-то Курская





«Хатынь, 5 километров»

битва и где в виду родного села на руках у своего односельчанина — командира полка капитана Андрея Борисовича Попова, ныне колхозного председателя, — умирал артиллерист — заряжающий Воронин... Нет в этом фильме ни громких деклараций, ни изображения многолюдных митингов, а только русское поле, засеянное мертвыми костями, и печальный глуховатый голос Попова, рассказывающий: «Умирает Воронин, а я ему ничем не могу помочь... Воронина каждый день, как живого, вижу — не забывается». И хотя на экране мы ни разу так и не видим ни самого Воронина, ни даже его фотографии, образ его складывается из множества зримых психологических деталей, из живых пейзажных картин, заснятых где-нибудь в Озеровке, в Сажнове, в окрестных селах, из будничных, бытовых эпизодов: сын он этого поля, побратим он этим людям, наш с вами односельчанин и однополчанин.



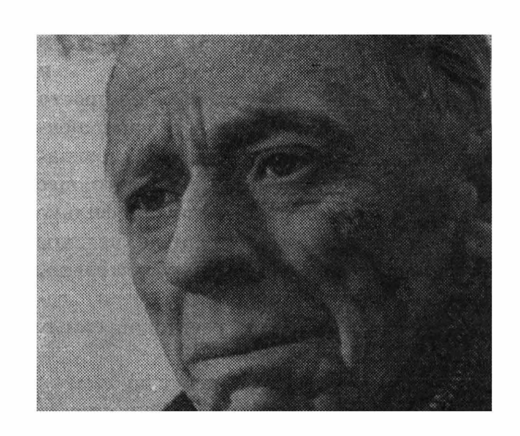
«Поле, где умирал Воронин»





И вот уже раздвигаются рамки повествования, ширится п о л е, и, повинуясь своим внутренним законам, зрительская мысль обращается к историческому значению битвы на Курской дуге, окончательно решившей исход второй мировой войны, судьбу России, участь всего человечества, спасенного от фашизма подвигом миллионов Ворониных...

В фильме «Хатынь, 5 километров» над безнравственностью забвения, над равнодушием забывчивого Запада, надо всем, что Блок презрительно окрестил «мировою чепухою», торжествует старый колхозник-



«Боль моя — Хатынь»

конюх Иосиф Каминский, единственный уцелевший житель горемычной белорусской деревни, потерявший в огне пожара всех своих близких. Почти невыносимо слушать его рассказ — притчу о гибели Хатыни 22 марта 1943 года, однако авторы делают смысловой и эмоциональный упор на другом: на абсолютной «несовместимости» м и р а К а м и н с к о г о (вот старик проснулся, взглянул с неповторимой в своей доброте улыбкой на восходящее солнце, вот набрал воды, вот неторопливо запряг ло-

щадь — заскрипела подвода) с миром фашистского насилия и злодейства. Перед нами — не просто удачно найденный «типаж», а воплощенное в трудовом человеке мирное, созидательное начало, активно противостоящее войне, жестокости и разрушению. В фильме это целомудренное и некичливое величие победившего мира передано убедительно, неиллюстративно, без демонстрации городских новостроек и восстановленных деревень...

По-иному решает «хатынскую тему» другой белорусский фильм — «Боль моя — Хатынь»: тщательный, подробный разбор обстоятельств преступления, с введением в дикторский текст цитат из фашистских инструкций и донесений, с заслушиванием свидетельских показаний, с пристальным рассмотрением Хатынского мемориала, где каждый памятник воспринимается авторами как воплощенное в камне вещественное доказательство. При всей своей лиричности этот фильм меньше всего рассчитан на то, чтобы разжалобить зрителя: он обвиняет. И когда мы читаем фамилии убитых, видим на экране цифры, обозначающие возраст казненных (среди них есть и такие: 12, 10, 9, 7, 6, 5, 4, 2), мы воспринимаем это как неумолимый счет, предъявляемый от имени Родины нацистским палачам, их покровителям и последователям.

«У каждого из нас есть своя Хатынь», — говорят авторы фильма, и в этих словах заложена глубокая, обобщающая идея. Да, в наши дни у Хатыни, к несчастью, появились новые сестры: достаточно вспомнить, например, деревню Сонгми — вьетнамскую Хатынь, вьетнамскую Лидице...

...Нередко в произведениях искусства, в том числе и киноискусства, посвященных фашистским зверствам, на первом плане выступает жестокость гитлеровцев, охваченных «слепой» жаждой крови и разрушений. Такая версия представляется нам все же несколько односторонней. Нельзя забывать, что в основе всех, даже самых, казалось бы, бессмысленных преступлений фашизма всегда лежал свой зловещий смысл, требующий раскрытия и разоблачения. В данном случае авторы фильма убедительно доказывают, что трагедия Хатыни была всего лишь составной частью расистского плана, предусматривавшего тотальное истребление славянских народов, «обезлюживание» захваченных гитлеровской Германией советских территорий. В каждом советском человеке — будь то старик или малый ребенок — фашистские оккупанты видели своего непримиримого врага и хорошо понимали, что те, кому сегодня 2, 4, 5 или 12, завтра пополнят ряды непокоренных. Неспроста авторы придают своему скорбному фильму подчеркнуто героическое звучание, которое воспринимается здесь как нечто совершенно естественное и закономерное...

Огромный эмоциональный заряд таится в ленте о Красухе, где на глазах у зрителя происходит превращение правды факта в правду истории и в правду искусства. Деревня, расстрелянная и спаленная по злой прихоти нацистских преступников, предстает в фильме как живая ячейка нашего общественного организма, в которую вторгся заклятый и безжалостный враг. Есть в этом фильме потрясающий эпизод: чудом уцелевшие жители Красухи уже в наши дни смотрят отрывок из довоенного киножурнала — стереотипный «видовой ряд», бойкая скороговорка диктора: «Красуха готовится к участию во Всесоюзной сельскохозяйственной выставке 1939 года... красухинские ударники полей приступили к уборке урожая...» И вдруг в зале раздается исступленный крик: «Коля!..» Это жена комбайнера Павлова узнала своего убитого на войне мужа. В зале возникает смятение, люди рыдают, пальцами показывают на экран, по которому с неумолимой быстротой проходят родные, незабвенные, невозвратимые. Живые встречаются с мертвыми.

Так рождается потребность «остановить мгновение», увековечить его в назидание потомству, и когда в конце фильма предстает изваяние Скорбящей Матери, фигура русской крестьянки, установленная на обо-



«Была на земле деревня Красуха»

чине проезжей дороги рядом с могильными холмами Красухи, то сознаешь, что перед тобой нечто большее, чем памятник: сама Россия пригорюнилась здесь над прахом своих сыновей, сдержанная в скорби, мудрая в гневе. (Отметим, что самый процесс создания этого памятника приобрел в фильме в высшей степени патриотическое, глубокое осмысление.)

Фильмы, подобные «Красухе», отмеченные высочайшей нравственной чистотой, оправдывают прикосновение искусства к обнаженным душевным ранам реальных людей — проблема в общем-то отнюдь не простая, возлагающая на художников серьезные этические обязанности. Ведь приходится сталкиваться и с такими лентами, где авторы переходят дозволенную грань и бесцеремонно эксплуатируют человеческое горе в целях весьма поверхностных публицистических «эффектов», превращая людей, перенесших тяжелейшую душевную травму в некий «объект съемки». К сожалению, не избежали этого греха и создатели картины «Хатынь, 5 километров»...

Разумеется, в нашей статье мы коснулись лишь нескольких фильмов и не претендуем на исчерпывающее исследование темы. Видимо, нам еще предстоит более подробный разговор об антифашистской направленности мемориальных фильмов, связанных с трагедиями минувшей войны, об исключительной важности конкретного раскрытия идеологических и социальных истоков нацистского злодейства, о необходимости средствами кино проследить весь дьявольский путь от замысла к его осуществлению, путь, который начался в кабинетах владельцев германских концернов, пролег через имперскую канцелярию Гитлера, через ведомство Гиммлера, через штабы фашистских генералов и группенфюреров и закончился перед могильными рвами на околицах русских, белорусских, украинских сел...

При этом необходимо иметь в виду, что в наши дни забвение прошлого стало вполне определенной политической категорией и опасным орудием в руках всемирной, прежде всего — западногерманской реакции. Достаточно напомнить, что недавно один из реваншистских лидеров в ФРГ, а именно — Франц-Иозеф Штраус высокомерно заявил о том, что «народ», совершивший «экономическое чудо», заслужил право забыть об Освенциме...

Они хотели бы забыть об Освенциме, о Майданеке, о Красухе, о Хатыни, вытравить самую память о них из сознания человечества.

Мы обязаны не допустить этого, обязаны всеми имеющимися в распоряжении нашего искусства средствами сорвать коварную идеологическую диверсию неофашизма. Сделать это не просто: эмоции должны быть обогащены глубокой политической мыслью, а мысль — страстной эмоцией. Конкретные эпизоды и факты нуждаются в еще более широких и смелых обобщениях, а обобщения должны еще прочнее строиться на конкретной фактической базе. Враг должен быть назван по имени. Снова и снова мы будем предъявлять ему с наших экранов неопровержимые документальные улики... Словом, есть еще о чем поговорить, над чем подумать, чтобы мы с чистой совестью могли сказать, что действительно никто не забыт и ничто не забыто!..

Путь к экрану

Инна Макарова

Ранней весной в апреле...

Мне часто говорили: «Почему ты ничего не записываешь? Столько ездишь, столько видишь!»

Говорили разные люди, даже писатели, и хорошие. Долго я не решалась следовать этим советам. Ведь так говорят всем, кто много ездит. И потом, я актриса, мое дело произносить написанное другими. Правда, иногда читаешь диалог и думаешь: наверное, автор силен в описании природы. И тем не менее, с детства воспитанное уважение к нелегкому литературному труду не позволяло мне сказать: не боги горшки обжигают.

Несколько раз приезжала я на короткие сроки в писательский Дом творчества имени Серафимовича, а попросту — в Малеевку. После завтрака на крыльце-террасе здесь обычно собираются его обитатели и, греясь на солнышке, ведут увлекательные беседы. Часто кто-то один рассказывает, талантливо выдавая за чистую правду, только что выдуманную историю. Настроение отличное, жизнь прекрасна! Но вот по аллее приближается небольшая группа людей. В группе властно выделяется дамский голос. Дама сообщает своим спутникам и всему белому свету о том, что она выработала привычку вставать очень рано, обязательно делать зарядку, затем садиться за письменный стол и работать до завтрака с огромной продуктивностью. Завтракает она всегда с аппетитом, как человек, честно заработавший свой хлеб. А после короткого, но необходимого моциона садится снова за стол и работает до обеда — опять с большой продуктивностью... Что делает дама далее, никто из присутствующих на террасе не успевает услышать — дверь за всей компанией захлопывается.

В наступившей тишине кто-то сконфуженным голосом неуверенно произносит: «Пойду-ка, пожалуй, потружусь...» и, потоптавшись на месте, застывает, задумчиво разглядывая сосульку, с которой катятся веселые капельки и падают у крыльца, образуя небольшую лужицу в талом снегу.

Кое-кто из писателей поважнее продолжает покачиваться в плетеных качалках, делая вид, что у них свой метод работы и им нисколько не завидно великолепному уменью заставлять себя творить. Но как бы там ни было, лица у литературной братии вытягиваются, да тут еще за окном второго этажа бодро чирикает пишущая машинка...

И вот, наблюдая, как тяжко борется человек с самим собой, как трудно ему оторваться от теплого солнышка или лег-

кого, чуть морозного воздуха, от приятной беседы, я решила, что добровольно никогда не возьмусь за перо.

Но все-таки села и стала писать. Пишу и думаю: наверное, это очень плохо, что не боги горшки обжигают.

Легко сказать: решилась и пишу. А чем писать? Просто было во времена Авроры Дюдеван. Сколько она написала! И все пером. А что делать в наш космический век? Я начала писать обычной шариковой ручкой, но не тут-то было. Мои близкие и друзья, узнав, на что я отважилась, стали наперебой предлагать лучшие способы фиксирования творческого процесса.

Один наш новосибирский приятель-журналист кричал на меня: «В какое время ты живешь? Воображаешь, что вдохновение находится у той гусыни, из хвоста которой выдернуто перо?»

Я пыталась напомнить, что пишу не гусиным пером, но он и слышать не хотел! Тогда я робко сказала, что на пишущей машинке мне будет как-то неловко работать, чем вызвала саркастический смех. Пишущая машинка! Да это же каменный век! Нет, нет, только наговаривать.

Так я и знала: конечно же, он скажет о магнитофоне. Это еще у Н. Носова в «Приключениях Незнайки и его друзей» литератор по имени Смекайло сообразил: «Писатель без такого прибора как без рук. Я могу поставить бормотограф в любой квартире, и он запишет все, о чем говорят. Мне остается только переписать — вот вам и повесть или даже роман. Бери прямо, так сказать, с натуры, что-нибудь да и выйдет, чего еще ни у кого из писателей не было».

Этой цитатой я и оборонялась, чем вызвала возмущение: ведь мне предлагают наборматывать свои собственные мысли, а не чужие!

Другой мой друг не только советовал наговаривать на пленку, но уже принес свой «грюндик» с тем, чтобы я не теряла даром времени. Когда же я объяснила ему, что у меня есть магнитофон «Астра», но нет охоты наговаривать, он заявил, что это безобразие, что я должна, что у меня накопилось и мне необходимо прежде всего выговориться, что надо спешить, а то поздно будет. И требовал, чтобы я немедленно шла в ТАСС, познакомилась с расшифровщицей магнитофонных записей, которая вооружена наушниками, пишущей машинкой с педалями, и ей нипочем любое наборматывание. Она тут же выдает готовые листы с расшифрованными мыслями современных авторов.

Ох, эти мужчины! Ничего они не понимают! Вот родная сестра поняла. Она возмущенно кричала, что так Инна вообще ничего не напишет. Не хватает ей еще эти магнитофоны таскать за собой по гостиницам. Другое дело — авторучка. Она легкая. Приходишь после съемки к себе в номер и тихо-спокойно страничку набрасываешь.

Но даже Нина не устояла под натиском современности. Намекнула на стенографистку, которую можно было бы пригласить на мой творческий вечер. Все-таки живая речь!

Мне оставалось только кивать головой, со всеми соглашаться, украдкой писать шариковой ручкой, а то ведь если будешь наборматывать да диктовать, то и грамматику русскую забудешь.

●

Трудно сказать, что наталкивает людей на выбор профессии. Призвание? Окружение? Случай? Иногда все вместе, иногда что-то одно. Первое мое осознанное движение в сторону будущей профессии произошло в Новосибирске, в четвертом классе.

...Зимой, когда идешь в школу, совсем темно, все завалено снегом, а в классе тепло, и сразу же, едва отогреешься, снова хочется спать. На первом уроке, пока в окнах еще черно, ребята сонные, сидят смирно. И каждое новое утро похоже на вчерашнее, но одно из них я запомнила на всю жизнь.

Директором нашей школы был Алексей Александрович Покровский, учитель географии. Человек уже не молодой, увлеченный, как я теперь понимаю, своей высо-

кой миссией воспитателя, а кроме того — учитель, который сумел привить ученикам настоящую любовь к своему предмету.

Так вот, однажды на первом уроке открылась дверь, и директор Алексей Александрович ввел в класс нашего соученика, десятилетнего Мирошу Бучина, разодетого в бархатный костюмчик с большим белым бантом на груди. От такого великолепия у нас пораскрывались рты. Но самое грандиозное было впереди. Алексей Александрович, извинившись перед учителем, обратился к нам, и слова его прозвучали, как сказка, как чудо! Мироша, оказывается, только что вернулся из Москвы. Его возили туда как талант, и он занял на смотре первое место за чтение басни и еще чего-то! Доказательством в руках у Алексея Александровича была роскошная грамота.

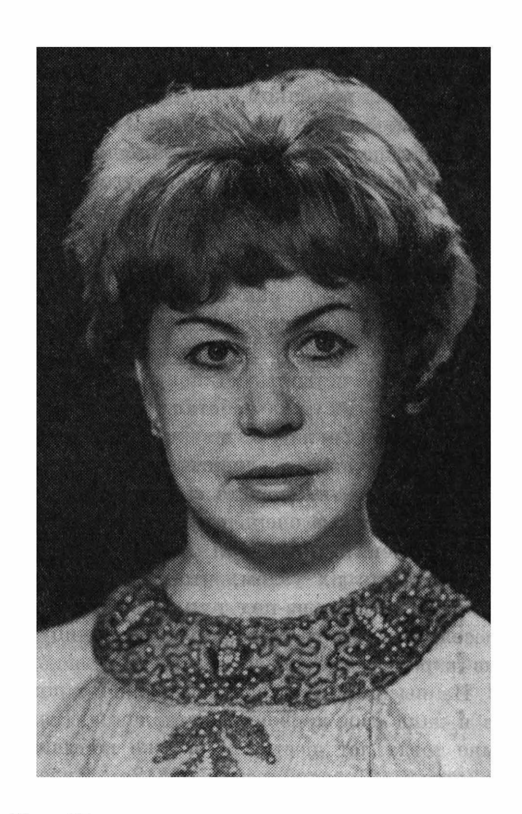
А я-то и не заметила, что Мироша уезжал! Живешь своей жизнью, смотришь себе на валенки, когда идешь в школу и из школы, тянешь свой портфель по снегу, ленишься помаленьку и не видишь, что вокруг делается... Люди-то на что способны! И не кто-нибудь, а вот наш Мироша Бучин.

Алексей Александрович рассказал нам про Демосфена. Про силу воли. Демосфен учился ораторскому искусству, имея физический недостаток: у него дергалось плечо. И чтобы сдержаться, он подвешивал меч острием вниз — если плечо дернется и меч его уколет, второй раз не очень-то задергаешься. Так упорство одолело недостаток, и Демосфен стал великим оратором.

Вот и наш Мироша — талантом, а еще больше трудом, силой воли добился успеха! Алексей Александрвич призывал нас не лениться, не спать на уроках, учиться хорошо, быть упорными!

Потом Алексей Александрович взял Мирошу за руку и повел в следующий класс, предоставив нам возможность самим переварить все виденное и слышанное.

И вот тогда я подумала: что же я-то? Сижу и зарываю талант в землю? Ведь у меня тоже есть кое-какой сценический опыт. Несколько раз меня возили в Мариинск. Там был большой дом с высоким крыльцом. Неподалеку от соборной площади, где шумел базар и весело звонила торжественная белая церковь. В большом доме жили мои бабушка и дедушка по отцу. Летом к ним съезжались взрослые сыновья и дочери с детьми. Приезжали погостить и мы с сестренкой, иногда с папой и мамой. У дедушки Степана Родионовича была оборудована в проходной комнате мастерская. Был дедушка гармонный мастер. И потому по всему дому разносились короткие музыкальные звуки настраиваемой гармонии. У деда был прекрасный слух. Его гармошки очень любили. Даже из Тисуля, с золотых приисков, ехали люди за музыкой к Степану Родионовичу.



Инна Макарова

Если бы сейчас искали у нас для съемки доброго дедушку, то мой дед был бы уже

и одет, как надо. Я помню его в синей в белый горошек косоворотке, подпоясанной тоненьким ремешком. Дедушка носил очки в металлической оправе. И когда по утрам он шел с базара, неся большие круглые корзины с малиной или другой таежной ягодой, мы с моей родной сестрой Ниной, с двумя двоюродными сестренками и четырехлетним двоюродным братом Бобом уже сидели на скамейке у ворот и поджидали деда. Он всегда садился с нами отдохнуть, и за это время корзины, конечно, на добрую четверть становились легче.

Когда же дедушка работал и на машине, похожей на ножную швейную, вытачивал на деревянных дощечках узоры для своих гармошек, я часто стояла у него за спиной. Если я очень ему надоедала, он ловил меня, натягивал рукава платья и завязывал их узлом, чтоб я ничего не хватала у него из-под рук. Я поднимала веселый вопль и бежала к кому-нибудь из взрослых за освобождением.

На высоком крыльце дедушкиного дома я и дала свое первое представление. Было мне тогда лет шесть, но я уже побывала в нашем Новосибирском ТЮЗе. Видела Дон-Кихота, которого играл мой однофамилец, тогда еще совсем юный Василий Макаров. Видела пьесу «Клад». Сцену из этой пьесы я и выбрала для домашнего спектакля.

Крыльцо выходило во двор, куда мы вынесли стулья и усадили на них почти всех взрослых обитателей дома. А народ у нас был театральный. Папа, Владимир Степанович Макаров, работал тогда диктором в Новосибирском радиокомитете. У него был прекрасного тембра голос, он читал стихи, сам писал и ставил литературные композиции. Мама — литературный редактор — писала рецензии на театральные постановки. Один дядя был неплохой художник, моя любимая тетя Аня, тогда еще совсем молодой врач, была заядлой театралкой, а самый старший из братьев Макаровых, дядя Петя, очень высокий, с «чеховской» бородкой (позднее он очень напоминал мне Станиславского в роли Астрова), и сейчас руководит драматическим коллективом на прииске Берикуль. Так что было перед кем показаться.

Собрали мы порядочную аудиторию. На крыльцо я затащила огромный куст полыни, за который пряталась. Когда началось действие, одна из девочек крикнула: «Птаха, ты где?» Я из-за полыни кричала: «Ау, я здесь!» И так повторялось несколько раз, пока в первом ряду на стуле не остался один дедушка по причине крайней своей доброты.

Но лиха беда начало. Я поняла, что одним искусством неблагодарную публику не удержишь, нужен буфет. Как известно, в буфетах из напитков нет ничего вкуснее лимонада или, на худой конец, морса. Мы сделали морс. В огороде нарвали репы, огурцов, моркови — и тоже в буфет. Самое главное было написать цену на все, а писать мы уже умели и заодно написали объявление, что в такой-то день и час будет концерт с буфетом, но уже не на крыльце, а у амбара — там можно было открывать и закрывать амбарные ворота, как занавес.

Вначале зрителям предлагалось зайти в буфет, где мы довольно бойко торговали, так как папа и его молодые братья просто откупались от нас пятаками и убегали.

Первые номера были нам заранее известны: открывая концерт, я читала стихотворение, а затем танцевала матросский танец «Яблочко». Остальная программа верстались по ходу дела.

Как всегда, не хватило одного дня для общего прогона. Собственно, ни одного прогона не было. Мы слишком были увлечены организационной частью. Поэтому, когда я объявила следующий номер: «балет с пением!»,— то тут же шепотом быстро объяснила девочкам, что надо делать. Открыли занавес и — пожалуйста: «Где вьются над озером лозы, где яркое солнце печет, танцуют и пляшут стрекозы, веселый ведут хоровод!»

Задача моя была махать руками по-стрекозьи, петь и еще держать своих парт-

нерш, чтобы они не убегали со сцены из-за незнания текста и конфуза. Когда закрылись, а потом снова открылись ворота, я увидела на скамеечке четырехлетнего Боба, которого мы за бестолковость вытолкнули из-за кулис в самом начале концерта. Даже терпеливый дедушка не выдержал.

Все это я вспомнила после сообщения директора о грандиозном успехе нашего одноклассника Мироши. Ах, как взбудоражил Алексей Александрович в то памятное утро все мои творческие силы, дремавшие вместе со мной на уроках!

В результате этого неожиданного посещения директора в нашей школе был создан драматический кружок. И первой моей ролью, сыгранной на школьной сцене, была бессловесная Поповна в инсценировке сказки «О попе и работнике его Балде», поставленной к Пушкинским дням. Меня очень беспокоил кокошник на голове, я все боялась, как бы он не свалился на одно ухо, потом на другое, когда Поповна печалилась.

Потом мне дали уже ответственную роль девчонки Паньки в пьесе «Кухаркины дети», эту пьеску мы показывали где-то на смотре (видно, нас упорно продвигали по лестнице славы!).

Перед этим ответственным смотром, решив, что раз мы очень волнуемся, то надо выпить валерьянки, мы с девочками тайно забрались в буфетный закуток. Имея смутное представление о том, как пьют валерьянку, я на всякий случай хлебнула четверть стакана — чтобы лучше подействовала. Очень подозрительно приглядывалась, почти принюхивалась к нам буфетчица, когда с большим достоинством мы прошли мимо нее.

Но ни о каком успокоении и речи быть не могло. Наоборот, я ошалела — и на спектакле с таким самозабвением и грохотом била по ходу действия посуду, что после этого показа в школе за мной твердо укрепилось — «артистка»!

Тупик Потанинской улицы, где мы тогда жили, для нас, ребят, был местом необычайно интересным. От центра города нас отделял глубокий овраг, машины к нам почти не заезжали, и улицей целиком владели ребята. Недалеко было старое заброшенное татарское кладбище, куда мы постоянно ходили, а еще дальше — большое действующее кладбище с церковью. Здесь под молодыми березами очень скоро пришлось похоронить моего папу. Тогда еще не было пенициллина, и болезнь, которую сейчас, конечно бы, вылечили, оказалась смертельной для моего тридцатичетырехлетнего отца.

Дел летом было по горло. Утром — полить свои георгины и астры. Бабушка Ирина Самсоновна всегда выделяла нам с сестрой по грядке, чтобы мы сами за ними ухаживали. Увлечение это осталось на всю жизнь. В школе я всегда была в юннатских кружках. До посинения переливала ледяную воду в школьных аквариумах с обычными пескарями, даже записалась в цветоводческий кружок детской технической станции. Но на посещение ее времени не хватало — увлечение театром оказалось сильнее.

Летом, если мы не уезжали куда-нибудь, улица нас поглощала. Любимыми играми были «сыщики-разбойники» и лапта. Но главная игра — в театр. Если не было зрителей, я играла для двух-трех девочек. Больше всего любила убегать в огороды и на меже, между двумя участками, где воздух напоен резким запахом помидорной и картофельной ботвы, паслена, изображала любимых героев из репертуара ТЮЗа.

Наш Новосибирский ТЮЗ был создан учениками знаменитого тогда режиссера А. Брянцева — Е. Агароновой и Н. Михайловым, приехавшими из Ленинграда.

Если шла в ТЮЗе «Красная Шапочка» с чудесной З. Булгаковой, я долго потом прыгала и изображала Зайца, если «Синяя птица», я училась лаять, потому что больше всех персонажей любила Пса — за его доброту и верность.

Очень мне нравилась и роль Любаши в спектакле «Шел солдат с фронта». Героиня сходила с ума, и однажды в лопухах я

проиграла перед девочками эту Любашу, текст сочиняла на ходу, говорила, что придет в голову, и никак не могла остановиться, так что одна из девочек, с опаской подойдя ко мне, сказала: «Ты так хохотала, так хохотала... Просто сумасшедшая!»

Но вскоре всего этого мне стало мало. Я знала, что в Доме Ленина, здании, где помещались и ТЮЗ и Радиокомитет, есть учреждение, называемое Домом художественного воспитания детей. И там в числе других кружков есть два драматических. Приемные испытания — их надо было держать, как при поступлении в настоящее театральное учебное заведение,— проходили осенью. И вот однажды я решила туда пойти. Меня прослушали и неожиданно включили в состав старшей группы, хотя по годам я должна была заниматься в младшей. Мне было 13 лет, а в старшей группе занимались совсем взрослые девушки и юноши от 17 лет и старше.

Руководила этой группой В. В. Кондратенко-Петухова — драматическая актриса, которая, говоря общеизвестной формулой, любила искусство в себе, а не себя в искусстве. Человек талантливый и энергичный, Валентина Викторовна, уйдя из театра по личным мотивам, посвятила свою жизнь воспитанию творческой молодежи. Я смело говорю творческой, так как многие участники нашей студии впоследствии стали профессиональными актерами.

Мы занимались в большом зале с высокими окнами, сценой, с палками вдоль стен для занятий станком. Да, у нас были и танец и ритмика. И, главное, занятия по актерскому мастерству. Сколько было разговоров о Станиславском, о нашем русском театре, о его традициях. Играли в студии Лермонтова и Островского, Гольдони, Мольера, Шекспира.

Какое это было счастье — бежать вечером в нашу студию. В валенках, в ушанке, поверх пальтишка огромная шаль, в которую меня заворачивала бабушка, оставляя маленькую щелочку для глаз. А под шалью на груди книжка и тетрадка с ролью. И невозможно было пропустить ни одной репетиции: казалось, жизнь пройдет, все самое главное, лучшее в жизни... И я бежала по темным, заваленным сугробами улицам в студию. Ах, как я хотела играть по-серьезному, по-настоящему...

Но вот наступило лето с его каникулами, с перерывом в работе студии. Все теперь казалось серым и неинтересным в сравнении с нашим репетиционным залом, со спектаклями. Я слонялась по дому, как сонная муха, только выезды за город, на Обь всегда приносили радость.

●

В тот день мы с девочками из нашего двора решили поехать в сосновый парк на берегу Оби. Купались, ели мороженое, смотрели на проходящие пароходы, на небо, на людей. Видели, как группы отдыхающих собирались у репродуктора, прикрепленного к сосне, неподалеку от того места, где мы расположились. Помню, одна девочка спросила: что это передают? Я ответила: «А-а, опять какая-нибудь нота!» И — снова купаться.

Обратно возвращались моторкой, потом — трамваем. Всюду было много народа. Приехали домой уже вечером. А там мама сказала: «Ну вот и все с вашим ученьем и со всем на свете. Война!..»

Конечно, тайком от мамы я побывала в райкоме комсомола. Очень робко вошла в прокуренную комнату. Какой-то человек с усталым лицом спросил:

— Тебе чего?

Я ответила:

— На фронт.

Как, видно, ему надоели эти посещения! И огрызнуться нельзя. Я не уходила. Тогда он сказал:

— Ладно, приходи завтра, тут надо подежурить, полы помыть.

Я удалилась — какое непонимание! Человек на фронт просится, а ему — подежурить, полы помыть.

Побежала в студию. Оказывается, там полно событий. Из отпусков все вернулись.

Многие кружковцы мобилизованы, приходили прощаться...

Представляла ли я себе тогда весь страшный смысл слова «война»? Нет, конечно, нет. Разве я могла себе представить то чудовищное, что с каждым днем, месяцем, годом раскрывалось для людей в этом грозном понятии.

В самом начале войны за окном нашего дома я услышала молодые голоса проходивших солдат:

Вставай, страна огромная,
Вставай на смертный бой,
С фашистской силой темною,
С проклятою ордой.

Но разве думала я, что вместе со взрослыми в первые дни войны уйдут на смертный бой наши кружковцы? Уйдут сыновья наших сибирских писателей Миша Пушкарев, Миша Коптелов — ребята, с которыми мы совсем недавно ходили на елку, получали подарки. ...Уйдут и не вернутся... Многие выпускники нашей школы, недавние старшеклассники, на которых мы заглядывались, уважали их и гордились ими, если они удостаивали нас вниманием, тоже уйдут и тоже не вернутся. Какими неприступными казались они в школе, всезнающими, взрослыми, и какими неожиданно близкими и родными стали эти мальчики в шинелях с вещмешками, когда с посерьезневшими лицами и трогательными улыбками — мол, все в порядке — шли они к военным эшелонам.

Как выразить вам благодарность, ребята, вечную, неизбывную боль душевную перед вашими могилами?

Сколько мы их потом видели, этих могил, и на нашей и на чужой земле! И каждый раз, когда я читаю надписи на солдатских могилах: год рождения 1923—1924—1925,— я думаю: это все вы, наши старшие ребята, и каждый раз сжимается горло. И ничего нет более святого, чем ваша оборвавшаяся юность!

Многие стали известными героями, большинство не успело ими стать, но перед нами, живыми, все они — герои. Своей жизнью они защитили нашу. И они победили.

•

Оставшиеся в городе кружковцы под руководством Валентины Викторовны срочно готовили новый репертуар, удобный для исполнения в любых условиях.

Жизнь в Новосибирске вскоре изменилась. Начали прибывать эвакуированные — организации, заводы, театры. У нас была трехкомнатная квартира, и вначале мы приютили харьковчан, потом у нас жили ленинградцы, потом москвичи. Приходили мамины московские знакомые, рассказывали о воздушных налетах, бомбежках, о трудном пути в эвакуацию — рассказы тревожные, но интересные. Многие ругали себя за наивность: кто не взял с собой электрическую плитку, кто — тонкие чулки. Считали, если едут в Сибирь, все это не пригодится... В городе стали появляться первые госпитали. В нашей студии тоже наметились перемены. Ушли на фронт наши лучшие, способные ребята, появились новые молодые люди из числа эвакуированных.

Состоялся первый выезд в госпиталь, где был большой просмотровый зал со сценой. Повезли «Тартюфа», где я играла Дорину. В госпитале преимущественно лечились те, кто был ранен в лицо. Много лежало обожженных танкистов.

С одной стороны сцены и вдоль всего зала большие окна выходили во двор. Была поздняя осень, но на дворе тепло, и кое-где окна открыли.

Я старалась не смотреть в переполненный зал. В каком-то эпизоде я подскочила к окну... и вздрогнула. За окном, плотно прижавшись к стеклу, смотрели на меня маски. Неживые лица с любопытными молодыми глазами. Увидев мое оцепенение, одна маска мне подмигнула: мол, не тушуйся — и изобразила что-то вроде улыбки. Розоватая натянутая кожа лица почти не двигалась...

Принимали нас в госпиталях всегда радостно. Иногда приходилось пробираться к игровой площадке между носилок, на которых лежали больные, так что вместо первых сидячих мест были лежачие. Вско-

ре мы привыкли к раненым, не пугались вида искалеченных людей, хотелось доставить им как можно больше радости. Не знаю, хорошо или плохо мы играли. Но играли искренне, с большой отдачей, за что получали аплодисменты благодарной аудитории, а те, кому нечем было аплодировать, стучали ногами.

В Новосибирск были эвакуированы из Ленинграда Пушкинский театр, филармония, ТЮЗ. И на репетициях в студии стали появляться выдающиеся мастера сцены: Корчагина-Александровская, Юрьев, Николай Симонов. С Симоновым я даже репетировала Марину Мнишек!

Не знаю, помнит ли это Николай Константинович, но уж я-то помню все в подробностях. Перед приходом Н. К. Симонова мы особенно тщательно убрали зал. Ведь ждали не просто знаменитого артиста. К нам приходил Петр Первый. Впервые мы встречались с актером, олицетворявшим для нас феноменальную силу кинематографа. Волновались ужасно.

В этот вечер была назначена к репетиции сцена у фонтана. Участвовали я и Женя Шурыгин.

Николай Константинович прошел через весь зал, поздоровался с Валентиной Викторовной и сел с нею рядом. Сказал: «Продолжайте!»

Начинал сцену Димитрий, то есть Женька. Дрожащим от волнения голосом он заговорил:

— Вот и фонтан, она сюда придет.—

И так вплоть до моей реплики:

— Царевич!

Но слова этого произнести я не успела. Симонов соскочил со стула, занял Женькино место и начал сцену снова. Все ближе и ближе к моему выходу, наконец:

— Но что-то вдруг мелькнуло... Шорох... Тише... Нет, это свет обманчивой луны, и прошумел здесь ветерок.

— Царевич!— произношу я и в валенках бесшумно появляюсь на сцене.

Самозванец еще не видит Марину. Он только произносит про себя:

— Она! Вся кровь во мне остановилась.

— Димитрий! Вы? — все еще не узнаю я, кто это там стоит ко мне спиной.

— Волшебный сладкий голос!— и вдруг Димитрий разворачивается на меня и во всю ширь симоновского темперамента, с особенным симоновским произношением почти кричит:

— Ты ль, наконец? Тебя ли вижу я, одну со мной, под сенью тихой ночи?

Косички мои поднялись дыбом, но я не сдаюсь и продолжаю сцену:

— Часы бегут и дорого мне время. Я здесь тебе назначила свиданье не для того, чтоб слушать нежны речи любовника...

Вот так. Знай наших! Мы доиграли сцену до конца. Потом Николай Константинович рассказывал нам о съемках «Петра I». Несколько раз повторял: читайте больше!



Во второе военное лето наша студия выехала в один из колхозов Кулунды. Поселились в брошенном, с заколоченными окнами доме. Дом помыли, открыли окна. В большой русской печи Валентина Викторовна со старшими девочками готовила еду. Днем убирали в поле турнепс, а вечерами репетировали прямо во дворе или играли перед колхозниками где-нибудь на полевом стане, среди костров. Костры были единственным освещением.

Возвращались в Новосибирск в конце августа. До станции добирались на волах. Весь наш реквизит, костюмы, гитары погрузили на арбу, сами расположились на двух других и ехали так всю ночь. Вначале ребята играли на гитаре, пели. Какой-то пастух спросил: кто такие — цыгане, что ли? Мне это понравилось очень. Провести ночь под открытым небом было мне не в диковину, и, глядя на редкие костры в степи, на звездное августовское небо, я вспоминала, как мама моя ездила в командировку на Алтай, в Горную Шорию, и взяла меня с собой.

Западнее отрогов Саян есть Салаирский кряж. И есть там гора Петушок. Странное это место. На вершине горы, в тайге

вдруг болота, валуны. Здесь пролегал единственный путь на старинный, екатерининских времен золотой рудник Спасский, туда и направлялась мама по заданию краевой газеты и журнала «Сибирские огни».

На перевале пришлось нам заночевать. Спали на земле, где вначале развели костер, нагрели землю, потом забросали сосновыми ветками, застелили одеялом и так спали. Но ночью мама меня разбудила и перенесла все на другое место. Опасно было на прежнем — рядом сосна поскрипывала, а у основания в ее огромном стволе чернела яма — это такой способ костры разводить: поджигают с одной стороны сосну, она снизу обгорит, затем в образовавшемся дупле разводят огонь. Следующий путник снова разжигает костер в этом же дупле — так легче, ведь кругом сырость, болотистая земля. И в конце концов сосна рухнет.

В эту же ночь произошло такое событие: лошадь наша ушла. И разыскивать ее отправился наш возчик. Остались мы с мамой в тайге вдвоем. Ночью слышали, как зверь какой-то вокруг ходил, но к костру не решался подойти.

Сидим мы, осенняя тайга гудит...

И вдруг, как в песне, бродяга с сумой на плечах. Идет и жует сухой гриб. Я обрадовалась живому человеку, а вот мама испугалась. Но ничего, накормила она его чем-то из наших припасов, посидел он у костра и ушел, а мы опять вдвоем остались, пока не появились люди с лошадью...

И еще вспоминается: степь, вдали невысокие горы. Мы на телеге, запряженной парой лошадей. С нами ямщик и еще двое людей — муж и жена. Прохладно. Луна. Едем мимо кладбища, я в полудреме с подозрением слежу за крестами... проехали. Вдали на одном из холмов огонек. До него далеко, решено ночевать в степи. Лошадей стреножили, они всю ночь позванивают где-то рядом. А мы спим под телегой. Когда читаю «Степь» Чехова, всегда вспоминаю ту ночь. И у Гоголя «Вий» читаю, а вижу то кладбище, как туман ходил и, казалось, кресты шевелились...

Где сейчас мама? В начале 1942 года в качестве журналистки она уехала с делегацией бывших партизан-сибиряков, которую возглавлял бывший командир партизанского корпуса И. В. Громов. Везли они подарки белорусским партизанам — несколько тысяч рюкзаков с полным комплектом всего, что нужно для жизни в лесах. Участники гражданской войны, руководители партизанского движения в Сибири ехали к партизанам Великой Отечественной поделиться опытом.

Чем закончилась эта поездка, я еще не знала. Сестра Нина находилась на полевых работах. Все в разных местах...

А время для нашей страны было тревожное. Возникло новое понятие: Сталинград. Немецкая авиация жестоко бомбила город, гибли мирные жители, сибирские части шли в район Сталинграда, возвращались эшелоны раненых. Говорили — там все горит...

Несколько лет спустя я скажу немецкому полковнику в фильме «Молодая гвардия»: «Ну как, герр оберст, Сталинград-то шлехт? Тикаете?.. Знает гад, о чем я говорю! Знает. Знает».

А пока мы работали на полях, выступали перед ранеными, учились, там, еще дальше за линией огненного кольца, в Краснодоне начинала действовать «Молодая гвардия».

Но об этом я еще ничего не знала. Не знала я и того, что на следующее лето, закончив десятый класс и получив аттестат, в то время как мама опять уедет на фронт, будет совсем близко от Ростова и Краснодона, я пошлю документы и заявление в Институт кино.

...В ту ночь я смотрела на редкие костры, на звездное августовское небо, и когда какая-нибудь звезда вдруг срывалась с положенного ей места и падала, оставляя за собой короткий и четкий след, загадывала одно, буду ли я актрисой. И звезды подтверждали это, ведь в августе всегда звездопад.

●

Как, откуда пришла ко мне мысль поступить именно во ВГИК? Я знала, что буду актрисой, но почему киноактрисой? Кино для меня было чем-то далеким, чужим, не то что театр. Рядом был эвакуированный Ленинградский институт театрального искусства, где уже училась наша кружковка Нина Мамаева, и, казалось бы, чего же лучше? Но нет! Я знала, что ВГИК эвакуирован в Алма-Ату, а это уже интересно.

Чтобы попасть из одной республики в другую, нужен был пропуск, и для этого мне пришлось посетить в облисполкоме какого-то начальника. Полных лет мне было тогда шестнадцать (я рано закончила школу). Добрый человек в облисполкоме попытался отговорить меня: мол, знаешь, как там трудно, в кино, да еще война. Но я твердо смотрела ему в глаза, и пропуск мне дали.

Мое путешествие во взрослую, самостоятельную жизнь началось в мягком вагоне скорого поезда 28 июля 1943 года. Это звучит фантастически. Ведь прошло меньше месяца с той ночи, когда огненный шквал наших орудий возвестил о начале одного из величайших сражений Отечественной войны — о Курской дуге. Институт кино делал свой первый набор на все факультеты после перерыва, вызванного началом войны.

Алма-Ата военных лет. Там находился весь цвет кинематографа, снимались и ставили свои фильмы лучшие мастера экрана.

На алма-атинском вокзале меня огорчило одно обстоятельство: надо было пройти санпропускник. Юг. Огромное скопление людей. Санпропускники были одной из необходимых мер по борьбе с тифом. Позднее я узнала, что такие прекрасные артисты, как Борис Блинов, Софья Магарилл, погибли от тифа, но, видно, кто-то из обслуживающего персонала увидел, что девочка едет из дома, чистая, дал мне справку, избавив от пахнувшей хлоркой бани.

И вот я на алма-атинских улицах, с их прохладными арыками, с изумительной панорамой гор, с оживленной толпой. Настроение поднялось, и, добравшись до здания института, я была в том боевом и целеустремленном состоянии, которое у меня часто возникает перед ответственным делом или сложной сценой, которую предстоит сыграть.

Явилась я во ВГИК без вызова, а поэтому приехала раньше начала экзаменов на целый месяц. Но я была не одинока. Уже слетались первые ласточки, желавшие стать киноактрисами. И именно в этот день, когда я приехала, должны были прослушиваться семь девочек, уже несколько недель ожидавших экзаменов. Педагоги мудро решили, что лучше сразу отправить нас всех по домам, чем еще целый месяц держать здесь. В этот просмотр, до которого оставалось два часа, включили и меня. И вот дали мне матрац, сказали — отдохни до экзамена, я послушно легла отдыхать. А за печкой сидели женщины, сторожихи или уборщицы, и, не обращая на меня внимания, говорили, что, мол, несутся отовсюду дурехи в такое-то время. И кому они нужны? Вот сегодня еще одна «артистка» приехала.

●

На прослушивание пришли видные кинорежиссеры, актеры, педагоги. Ведь это был первый «военный набор» будущих кинематографистов. Я помню за экзаменационным столом Рошаля, Бибикова, Пыжову. Слушали внимательно, а потом усадили рядком на длинной скамейке. Я сидела последней. Каждой девочке терпеливо объясняли, почему ей не стоит ждать экзаменов, а лучше ехать домой. Когда дошла очередь до меня, вдруг сказали: а вот вам мы советуем остаться.

Чем я заинтересовала комиссию?

Репертуар у меня был обширный. На первом показе я читала «Песню о Соколе», монолог Сони из «Дяди Вани» и еще что-то... А на следующем, уже настоящем экзамене — прозу Тургенева и сти-

хи. Когда меня спросили, пою ли я, сказала, что нет, не пою. Немедленно мне предложили сыграть этюд: вы знаменитая певица, приехали из Парижа в Москву и вот — первый концерт!

Аудитория, где проходил экзамен, была переполнена. После того как объяснили условия этюда, зрительный зал дружно зааплодировал, встречая «знаменитую» певицу. «Парижанка» раскланялась и вдруг откуда-то появившимся басом запела:

Глухой неведомой тайгою,
Сибирской дальней стороной
Бежал бродяга с Сахалина
Звериной узкою тропой...

На последнем третьем туре я решила поразить комиссию и прочесть монолог Лауренсии из «Овечьего источника». Я представляла, с каким темпераментом можно произнести в конце:

...И век свирепых амазонок
На землю возвратится вновь.

Но разве все бывает так, как ждешь? В середине монолога я услышала: спасибо, спасибо!.. Эх, так и не увидели они меня с лучшей стороны!

Но это было на последнем туре, а пока меня поселили в очень большой аудитории второго этажа и сказали, что здесь будет временное общежитие для девушек, поступающих во ВГИК. В течение августа почти каждый день в комнату приезжали новенькие. Здесь были девушки из Сибири, с Урала, но большинство — харьковчанки, киевлянки, полтавчанки из числа эвакуированных. Настроение у всех было приподнятое, несмотря на волнение по поводу предстоящего конкурса. В августе наши войска освободили Белгород, Харьков, а ведь у многих девушек там оставались родные или знакомые.

Украинки отличались хорошими голосами. Вечерами пели украинские песни или песни тех военных лет. Одной из самых колоритных и несомненно талантливых девушек была харьковчанка Олеся Иванова, обладательница отличного голоса и абсолютного слуха. Человек очень яркий, самобытный.

Вечерами девчата обсуждали поступающих на другие факультеты. Разнесся слух, что видели очень красивого молодого казаха в светлом костюме. Говорили, что он офицер, приехал с фронта, что у него на правой руке протез в черной перчатке и что поступает он на режиссерский факультет. Когда я его увидела, мне показалось, что сошел он с экрана заграничного фильма. А вот на Олесю этот элегантный, экзотический офицер произвел впечатление значительно более серьезное. Забегая вперед, скажу, что на первом курсе они поженились и были самыми лучшими моими друзьями в течение всей нашей учебной жизни. Да и сейчас, хотя мы видимся очень редко, встречаем друг друга как близкие люди. Элегантный офицер Мажит Бегалин стал известным кинорежиссером, заслуженным деятелем искусств Казахской ССР, Олеся — актриса, снимающаяся в кино хотя и не в главных ролях, но всегда играющая ярко и правдиво.

В Алма-Ате были зачислены во ВГИК и я, и Олеся, и Мажит, и Клара Лучко, и Николай Розанцев, и Адиба Ширахмедова, и многие другие. Поступила во ВГИК и моя подруга по новосибирской студии Ида Гуринович. Была она старше меня и годами и опытом. Я ее очень любила. Была Ида умная, красивая, добрая.

После зачисления в институт мы вернулись домой за теплыми вещами. ВГИК реэвакуировался, и нам предстояло учиться уже в Москве.

Прежде всего я пошла проститься с нашей студией. Проводил занятие с кружковцами вместе с Валентиной Викторовной Борис Павлович Петровых, педагог Ленинградского института театрального искусства. Когда я вошла в наш ставший родным зал и поняла, что уезжаю от всего знакомого навсегда, то вначале почувствовала себя почему-то предательницей, а потом залилась слезами. Я плакала так горько и долго, что Борис Павлович, поняв меня, сказал: «У тебя очень серьезный поворот в жизни. Но не горюй, ведь ты едешь в Москву, к отличным педагогам

(Борис Павлович хорошо знал Бибикова и Пыжову, которые должны были вести наш курс). А плачешь ты так горько потому, что прощаешься с детством».

В Москву мы ехали уже не в мягком купе, а на третьей полке жесткого вагона. И то нас сумели втолкнуть провожавшие кружковцы, а вещи подавали уже в окно. Поезда шли переполненные, и посадка была ужасной. Вещей взять пришлось много, везли с собой и постели и продукты — все, что могли дать нам дома. Очень плакала Идина мама, да и Ида всплакнула. Моя мама держалась, я тоже.

Навстречу шли санитарные поезда с ранеными, наш поезд обгоняли эшелоны с зачехленными и открытыми орудиями, автомашинами, танками, боеприпасами, воинские поезда с солдатами. Только они ехали на фронт, а мы учиться.

Рано утром по радио объявили: «Наш поезд прибывает в столицу нашей родины город Москву», зазвучала мелодия «Утро красит нежным светом стены древнего Кремля». Это удивило, взволновало и обрадовало. Москва! Вещи сдали в камеру хранения и налегке отправились в метро. Почему-то очень меня рассмешил эскалатор. И всю дорогу до площади Революции я не могла удержаться от смеха.

Площадь Революции показалась мне безлюдной, пустынной. Очень мало людей, а у нас в Новосибирске и в Алма-Ате всюду толпа. Сели в троллейбус. Долго ехали до ВСХВ. Увидели по дороге развалины дома, разрушенного бомбой.

Через площадь шли пешком, она казалась еще больше, чем сейчас, ведь деревьев не было. Были аэростаты. Они мне казались очень надежными. Девушки в военной форме каждое утро опускали их, и по всей Москве, вдоль улиц, бульваров и в парках можно было видеть эти огромные надутые колбасы на канатах.

Во ВГИКе нас ждали новости. Оказывается, в Москве параллельно с алма-атинским тоже проходил набор на актерский факультет. Таким образом, на первый курс было зачислено 50 человек. Руководитель курса — Сергей Аполлинарьевич Герасимов.

ВГИК не отапливался. С наступлением морозов трубы полопались, и вдоль радиаторов центрального отопления намерзли целые сталактиты льда. Первое знакомство с мастерской Сергей Аполлинарьевич проводил в одной из таких аудиторий со сталактитами. Все сидели в пальто и ждали, когда Сергей Аполлинарьевич назовет фамилию, чтобы встать и сказать: «это я».

Когда дошла очередь до меня, Герасимов произнес: «Еще одна Макарова» и добавил: мол, оправдает ли фамилию... Тамара Федоровна Макарова сидела здесь же в аудитории, с этого курса она и приступила к своей педагогической деятельности. Мы знали Тамару Федоровну по фильмам, но не предполагали, сколько ума, такта, энергии проявит она в новой для нее профессии педагога. Т. Ф. Макаровой обязаны некоторые актеры и режиссеры тем, что остались в кинематографе.

Актерским мастерством в аудитории-холодильнике заниматься было трудно. Поэтому занятия назначали в разных местах: в Доме кино на Васильевской и даже в помещении где-то возле ГУМа на Красной площади. Там было тепло. Нашим первым заданием по мастерству было сочинить и сыграть этюд. Играли мы с Идой. Тема этюда по тем временам обычная. Я —девочка из эвакуированных, Ида — хозяйка. Я вхожу к ней в дом, хочу что-то обменять на еду. Вещь, не стоящая ничего. Но хозяйка усаживает меня за стол и дает хлеба. Я молча ем хлеб и только раза два повторяю: «Мы никогда не просили...»

Когда закончили играть, Герасимов стал расспрашивать, кто я, откуда. Похвалил нас. Это была такая радость! Ведь играла не Дорину, а что-то совсем новое, свое.

Сергей Аполлинарьевич сразу ориентировал нас на самостоятельность, очень важную (теперь это я особенно ясно понимаю) в кино. В театре актер, сделав однажды вместе с режиссером роль, может играть годами, все время шлифуя, совершен-

ствуя ее. В кино каждое появление перед зрителем — это новая роль, как правило, сделанная с новым режиссером, новым съемочным коллективом. В этих условиях самостоятельное художественное мышление, умение творчески ориентироваться самой — очень важно.

На втором курсе наша мастерская сильно уменьшилась. После первого семестра отчислили по профнепригодности двадцать пять человек. Затем еще половину. Сокращали вплоть до третьего курса. Но еще до того как мы приступили к третьему году обучения, произошло событие, в великой радости которого объединились личные надежды каждого человека и надежды, мечты всего народа.

9 мая 1945 года торжествующий голос Юрия Левитана объявил о мире на нашей земле. Все вышли на улицу. Подхваченная одним порывом, толпа кружила на улицах, площадях, переулках. Большинство людей двигалось, не зная, куда им идти, но — надо, обязательно надо было видеть других людей, участвовать в общем потоке, не пропустить счастья этого великого момента. Летчиков, моряков, всех военных останавливали, качали.

Я не знаю, как в старой «эмке» могут поместиться двенадцать человек. Но когда ноги совсем отказали, мы, двенадцать вгиковцев, почти случайно оказавшихся вместе, плюхнулись в чью-то машину и поехали дальше, медленно пробираясь сквозь толпу. Шофер смеялся.

Над Москвой сиял шатер, высокий свод которого образовался от перекрещивающихся лучей прожекторов...

С осени в институте появились люди в гимнастерках. Их учебу прервала война, но им посчастливилось вернуться, и они осторожно приглядывались к обстановке, студентам, среди которых были вчерашние школьники. Позади был фронт, госпитали, теперь надо было собраться и заново осваивать мирную студенческую жизнь.

На третьем курсе нам разрешили играть Достоевского. Я играла Лизу в «Бесах», Настасью Филипповну в «Идиоте». Режиссерами в постановке «Идиота» были В. Беляев и С. Самсонов, но много репетиций провел сам Сергей Аполлинарьевич Герасимов.

Удивительная, противоречивая, честная и несчастная Настасья Филипповна — образ глубоко русский, явившийся для меня большой школой. У Достоевского, как по нотам, расписана вся партитура роли, только прислушайся к ней, найди верный тон, и она сама поведет тебя к могучим духовным подъемам и падениям. Проведя своих героев сквозь грязь, боль, заблуждения, муку духовную, Достоевский приводит их к освобождению от гнета противоречивых страстей, к великому познанию достоинства человеческого.

Трудно ли играть такие роли? Я не могу сказать — трудно. Нет, не трудно, а счастливо! Трудно не играть полнокровные человеческие характеры. Трудно играть никчемные, схематично, стандартно написанные роли.

Когда однажды я готовилась к репетиции «Идиота», которую должен был проводить Сергей Аполлинарьевич, дверь нашей аудитории открылась и вошел человек в военной гимнастерке, очень похожий на цыгана. Осторожно прошел туда, где стояли стулья для мастеров и студентов и сел возле Андрея Пунтуса, который поступил к нам на курс немного раньше, тоже после армии. Андрей говорил нам, что есть у него друг, очень талантливый, «вот он придет, и вы сами увидите».

Скромно вошедший человек с легендарно сложившейся впоследствии творческой биографией был Сергей Бондарчук.

Позднее Сергей рассказывал, что он решал для себя вопрос, где ему продолжать учиться. До войны он занимался в Ростовском театральном училище, а теперь собирался поступать в ГИТИС или в какое-нибудь другое московское училище, но вот увидел, как проводит занятия по мастерству С. А. Герасимов, и ни о чем другом уже не хотел думать. С. Бондарчука зачислили к нам на третий курс.

Занятия по мастерству всегда праздник.

Репетиция с Герасимовым — это интересней всего самого интересного. Потому что это любимое дело. Ничего нет интересней любимого дела.

В тот день тоже был праздник. Сергей Аполлинарьевич пришел как-то по-особенному вдохновленный, рассказал о том, что А. Фадеев написал роман, который печатается в журнале «Знамя». Всем нам следовало бы его прочесть, так как там прекрасные образы, интересные характеры, которые могут быть использованы для работы в мастерской. Возраст студентов годится для исполнения ролей молодогвардейцев. И это прекрасный материал для фильма.

Я слушала увлеченный рассказ Герасимова и не очень еще представляла себе, что идет речь о большой работе с выходом на экран, о фильме, который может решить нашу творческую судьбу. Но в первый же свободный день я пошла в Ленинскую библиотеку, и из читального зала меня попросили уйти с последним звонком, когда библиотека закрывалась.

Мне захотелось играть всех, начиная от бабушки Веры и кончая Радиком Юркиным. Люди были написаны с такой поэтичностью, чистотой, искренностью! Какая чудесная, верная Клава, Валя Борц, Уля. Нет, Уля не для меня. Она внешне совсем другая, а вот Любка... Любка-артистка... Любке надо танцевать, а я так люблю танцевать и ведь умею... Хотя бы на вгиковской сцене сыграть. А монолог в тюрьме? Любка такая разная... Нет, только Любка.

Но уже наметили другую исполнительницу. Что же делать?

Шли репетиции «Идиота». После одного прогона Сергей Аполлинарьевич сказал: «Ты должна научиться закреплять свои удачи, это важно. А то будешь мне играть на репетиции, а перед камерой что будешь делать?» Я подумала, о чем он говорит? О какой роли?

Решила покраситься в белый цвет, ведь Любка блондинка, а я шатенка. Покрасилась, да не очень удачно. Зато очень здорово мне досталось от Тамары Федоровны.

Нет, положительно они ничего не понимают.

На зимнем показе я играла Настасью Филипповну, а к весеннему экзамену мы начали репетировать сцены из романа Фадеева. В журнале «Смена» появились фотографии с предполагаемыми исполнителями главных ролей в «Молодой гвардии». Меня среди них не было.

Однажды Сергей Аполлинарьевич сказал мне, что в сценарии отлично получается сцена расставания Сережки Тюленина и Вали Борц. Так значит Валя Борц. Это хорошо. Но Любка...

К весеннему экзамену я готовила «Кармен» по Мериме. Режиссером этой постановки была Татьяна Лиознова. В «Кармен» есть танец, и кастаньеты, и неожиданность поступков. А вот в сцене, которую взяли для экзамена из «Молодой гвардии», я играла просто девушку. В тюрьме она запевает песню «Дивлюсь я на небо...». Любу в этой сцене тогда играла другая наша студентка.

Наступил день экзамена. На экзамене присутствовал А. А. Фадеев. Показ прошел удачно, сцена в «тюрьме» произвела большое впечатление. В зале плакали. Как свежи еще были в памяти людей годы войны. Мы долго не уходили. Ждали оценок, да и вообще расходиться не хотелось. Непрерывные репетиции перед показом, почти круглосуточная занятость — и вдруг пустота.

Еще шло заседание комиссии, когда ко мне подошел шофер Сергея Аполлинарьевича, он отвозил домой А. А. Фадеева. Подошел и тихо произнес: «Любку ты будешь играть. Фадеев сказал».

Что это?!

Так и не решившись спросить у мастеров, правда ли это или случайно брошенное слово, я, получив пятерку на экзамене, поехала на каникулы в Новосибирск.

Поехала — это легко сказать. Для того чтобы поехать, надо иметь билет, которого у меня не было. А достать его можно было только дней за десять до отъезда, предварительно отстояв огромную очередь,

чего мне совсем не хотелось. Я решила действовать так, как, по моему мнению, действовала бы Люба, если бы у нее было срочное задание выехать из пункта «а» в пункт «б», не имея ничего, кроме желания. Чемоданчик я взяла небольшой, надела платье, которое делало меня еще тоньше, чем я была, и отправилась к пункту «а», то есть на Ярославский вокзал. Пошла прямо к мягкому вагону скорого поезда, который должен был отправляться через несколько минут.

Со мной сочувственно говорили проводники, но только о том, что свободных мест нет. Затем я пошла к другому поезду. Та же картина. Но я уехала. В этот же день. В «пятьсот веселом» поезде. Так назывались товаро-пассажирские составы, которые шли долго, с большими остановками, но перевозили огромное число людей. Еще не успокоились после войны волны взбаламученного людского моря. «Пятьсот веселые» кое-как разгружали битком набитые вокзалы.

Взяли меня к себе проводницы. Они ехали в отдельном вагоне-теплушке, по бокам которой были нары в два этажа, покрытые соломой и тюфяками. И если сидишь на верхних нарах у открытого окна, то блаженней ничего нет, это даже лучше, чем в обычном пассажирском вагоне. Просторно, свежий ветерок влетает в вагон, принося июльские запахи травы, лугов, далеких странствий и неожиданных приключений.

Мои проводницы, бывшие фронтовички, относились ко мне с нежностью почти материнской. Была у них гитара. Одна из проводниц, крупная, с тяжелыми руками, грубоватая на вид женщина часто пела смешную песню, всерьез переживая ее содержание: «Бедная девица, горем убитая, плачет, рыдает она. Милая мамочка, сердце разбитое, милый не любит меня. Ветер промчался над реченькой быстрою, тихо журчал ручеек. Там в камышах, между тиной зеленою, женское тело плывет...»

Иногда поезд останавливался прямо в поле и стоял часами. Ехавший в одном из вагонов цыганский табор успевал развести костры на свежем воздухе. Но неожиданно, тонко свистнув, состав начинал двигаться, отчего по всем вагонам проходила волна дрожи и, подхватившись со своими цыганятами, табор погружался в вагоны.

В Новосибирск мы приехали через неделю.



Возвратилась я в Москву с опозданием. Очень уж хотелось побыть побольше дома. Первый человек, которого встретила во ВГИКе, был Глеб Романов. Он поступил к нам тоже на третий курс из армии. Глеб буквально налетел на меня:

«Где ты пропадаешь? Мастера уехали за границу. К их приезду надо подготовить несколько сцен. Мы должны немедленно репетировать. Ты — Любка. Это решено!»

Когда вернулись из поездки Сергей Аполлинарьевич и Тамара Федоровна, мы показали несколько сцен. Но что-то у меня не получалось. Так говорить, двигаться могла любая другая девушка из «Молодой гвардии». Где же, в чем же Любка?

Однажды в сцене «У Шевцовых», когда немцы сидят за столом, я взяла гитару и спела «Бедную девицу», которую выучила в «пятьсот веселом» поезде. Мне сказали: когда ты поешь, это похоже на то, что надо. С этой сцены я почувствовала себя увереннее.

Я не знаю, как возникла идея поставить прежде спектакль «Молодая гвардия», но вскоре репетиции были перенесены в Театр-студию киноактера, где мы встретились на сцене со старшим поколением киноактеров. Здесь репетиции уже шли в том составе, который играл спектакль и который снимался потом в фильме.

Олега Кошевого репетировал Владимир Иванов, студент ГИТИСа. Не были тогда вгиковцами Г. Юматов, Б. Битюков. С параллельного «бибиковского», как у нас говорили, курса пришли Н. Мордюкова (Уля), Сергей Гурзо (Сережа Тюленин), Г. Мгеладзе (Арутюнянц), В. Тихонов,

Т. Носова. Но большинство ролей распределилось между студентами — актерами и режиссерами герасимовской мастерской. Это — Людмила Шагалова (В. Борц), Глеб Романов (Туркенич), Сергей Бондарчук (Валько), А. Чемодуров (Левашев), О. Иванова (Надя Тюленина), Е. Моргунов (Стахович), Ю. Егоров (Шурка Рейбанд), А. Пунтус (дядя Коля), К. Лучко (тетушка Марина), М. Жарова (Клава), М. Крепкогорская (Вырикова), Д. Шаповалов (Соликовский).

Роли были не равноценны по значению и объему, но работали все с огромным энтузиазмом, потому что не было схематично написанных образов — за каждым персонажем стоял живой человек во крови и плоти.

Сцен в спектакле много, режиссеры над ними трудились разные: Ю. Егоров, С. Самсонов, М. Бегалин, Н. Розанцев, А. Манасарова, Т. Лиознова, А. Неретниек, Ю. Победоносцев, Ю. Карасик, И. Секвенс, К. Бабашкин, Н. Фигуровский, В. Беляев, В. Поваров.

Странно, что в дальнейшем мечта Сергея Аполлинарьевича о том, что студенты-режиссеры, хорошо узнав студентов-актеров, будут как единомышленники в искусстве в своей профессиональной жизни работать вместе,— эта мечта не сбылась. И это удивительно. Сам Герасимов всегда снимает своих учеников-актеров, следит за ними, борется за их творческую судьбу, а его ученики-режиссеры поразительным образом избегают этого, за редкими, очень редкими исключениями. О себе могу сказать, что вот снимаюсь уже в двадцать втором фильме, однако ни разу не снялась у режиссеров, с которыми вместе училась.

В то время каждому хотелось репетировать больше, поэтому исполнители главных ролей разрывались на части, чтобы успеть ко всем. С утра до ночи мы не выходили из стен театра, работая буквально до изнеможения. Моими любимыми сценами были: «Поулочная», «Концерт» и сцена в тюрьме,— все они требовали большой затраты физических сил. Сергей Аполлинарьевич говорил нам, что если уж браться за танец, то так, чтобы это было без дураков. Во ВГИКе уделяют много внимания движению, есть специальные дисциплины: танец, сценическое движение, пантомима и другие. Но для того чтобы плясать «поулочную», я дополнительно работала с Данилиной, танцовщицей хора имени Пятницкого. «Дробями» занималась до того, что сбивала ноги в кровь, поэтому очень хорошо знаю, какой нелегкий хлеб у наших танцоров в ансамблях.

Первые послевоенные годы были трудными, и нам не хватало нашего студенческого рациона. Мы с Н. Мордюковой однажды, размечтавшись, решили: как только дадут нам первые деньги, купим дюжину пирожных и сразу съедим. Когда же выдали первый гонорар и мы побежали в буфет, я была разочарована: съела только два пирожных, больше не смогла.

В феврале на малой сцене Театра-студии киноактера состоялась премьера спектакля «Молодая гвардия». Сцена маленькая, но художник С. Мандель сумел, построив два вращающихся круга, сделать так, что между быстро сменяющимися сценами не было перерыва. Спектакль состоял из множества максимально приближенных по своей стилистике к кинематографу эпизодов. Играли мы без грима. Только после того как одна из опытных актрис сказала мне, что со сцены я слишком бледная, я решилась немного тронуть щеки сухими румянами.

Сцена концерта, вернее — испанский танец, перекочевала из «Кармен». Недаром же Фадеев сказал, что Любка — это краснодонская Карменсита. Потому там и кастаньеты, и роза, которую я бросала немцам. В сцене концерта немцы усаживались в первые ряды зала впереди зрителя. И когда Иван Туркенич, то есть Глеб Романов, запевал «Сте́пь», мы с Сергеем Гурзо сидели по другую сторону декорации перед задником, на котором были нарисованы степь, далекие терриконы, вечернее небо с белыми стрелками облаков. Ожидая выхода, отдыхали после «поулочной» и всегда

с удовольствием слушали, как разливался соловьем Глеб Романов. При взгляде на степь мне становилось грустно, а тут еще: «Ах ты, степь широкая, степь раздольная, ах ты, Волга-матушка...» Но вот Глеб переходил на романс «Расскажи, расскажи, бродяга» — пел, танцевал и играл на баяне он сам. И делал это прекрасно. Зрители — настоящие и те, что были одеты в немецкие мундиры,— аплодировали ему горячо. Эти аплодисменты были отличной подготовкой к нашему выходу, и когда по нарисованному небу начинали пробегать красные сполохи, как бы отражая пожар, охвативший биржу, мы с Сережей были уже наготове. Нет, что и говорить, выходить в испанском платье, с кастаньетами перед целым залом ожидающих тебя зрителей было всегда удовольствием.

На первом нашем спектакле в неположенном месте вдруг раздался смех. В «сцене тюрьмы», когда Уля просит: «Люба, отстучи там нашим от меня», я бросилась к стене и, дважды стукнув, проверила слышимость. Мне не понравился глухой звук, мешала какая-то тряпка. Я ее отстранила и еще раз постучала по доске, звук был лучше, и я приготовилась передавать текст, но смех, который я все-таки услышала краем уха, усилился. Хохотал уже весь зал. А мне было важно передать стихи, и я выстукивала: «Во глубине сибирских руд...», так ничего не поняв до конца сцены. Все выяснилось позже. Оказывается, я отодвинула каменную стену, нарисованную на грубой ткани. Она мне мешала, ну, я ее и отодвинула.

Зрительный зал был небольшой, попасть на наши спектакли было трудно. Приходили известные актеры, писатели, режиссеры. В антрактах и после спектакля нас поздравляли люди, к именам которых я привыкла относиться с огромным уважением. После одного из спектаклей мы сели в троллейбус, за нами вскочил человек и прямо в троллейбусе преподнес мне пирожное, завернутое в белую бумагу, преподнес, как цветы. Это был Михаил Светлов.

Спектакли на малой сцене прекратились неожиданно и по моей вине. В институте на занятиях сценическим движением нам преподавали элементы акробатики. В гимнастическом зале у меня все получалось хорошо. Как-то я решила поразмяться в фойе театра, в то время когда на сцене шел спектакль и впереди был мой выход. Я была в туфлях на высоких каблуках и, опустившись на мостик, не рассчитала, что вся тяжесть перейдет на руки. К тому же один наш студент стал медленно выжимать стойку, опершись руками о мой брюшной пресс. Я вдруг услышала сухой треск и, падая, почувствовала дикую боль в правой руке. Кричала только одно: «Я доиграю, я доиграю спектакль». И доиграла. Шел последний акт. Ничего не подозревавший артист со всей силой дернул меня за правую руку, многие ахнули, не говоря уже обо мне... Мстительно смеялся только Сергей Аполлинарьевич.

— Мало тебе еще! — это он мне сказал, когда повез после спектакля в институт Склифосовского. Был гололед, машину бросало. На меня напал нервный смех, а Сергей Аполлинарьевич говорил: «Ты хоть в больнице не смейся, а то ведь не поверят».

Сделали снимок, кость не повреждена, значит разрыв связок. К утру вся рука была черной. Больше спектаклей на малой сцене не было...

Через месяц начались съемки фильма. Группа выехала в Краснодон.

Странное чувство: когда я смотрю «Молодую гвардию», мне всегда кажется, что музыка звучала и на съемках фильма. Вспоминая Краснодон, я всегда вспоминаю увертюру, написанную Д. Шостаковичем много позднее. Так же, как и вокализы в сцене расставания Олега с матерью или в сцене прихода Валько к Шевцовым.

Но силу творческого гения Шостаковича я ощутила еще раньше. Было это в Новосибирске. Мы шли по площади —я, Нина Мамаева и Ида Гуринович. Из репродуктора гремела Седьмая симфония. Дирижировал Мравинский. В осажденном городе возникла и рассказывала о войне музыка,

созданная удивительным художником. В симфонии все отчетливее нарастала тема освобождения. Возникала уверенность в будущем, в том, что все, чего ждешь, о чем мечтаешь, осуществится. А мечтали мы стать актрисами. Мы с Ниной стали актрисами, а вот Ида, не закончив ВГИКа, умерла. Умерла от туберкулеза — последствия голодных военных лет.

Много лет спустя в Шотландии, в Эдинбурге, на одном из концертов, когда исполнялись произведения Шостаковича, наша киноделегация, в которую входили Ф. Эрмлер, Г. Марьямов и я, сидела рядом с Дмитрием Дмитриевичем. Тогда параллельно проходили два фестиваля — музыки и кино. О всемирной славе Шостаковича можно было судить даже по этому фестивалю. Ценители его творчества съехались отовсюду — не только из разных концов Англии, а из разных стран Европы. Со страниц газет не сходило его имя. В Эдинбургском концертном зале не смолкала овация. Дмитрий Дмитриевич раскланивался, мы тоже аплодировали ему, а я невольно вспоминала ту военную зиму, площадь в Новосибирске, Седьмую симфонию, гремевшую из репродуктора, чувство силы, ожидание радости и победы...

В первый же день нашего приезда в Краснодон я в сопровождении режиссеров-студентов пошла в дом к Ефросинье Мироновне Шевцовой — матери Любы. Очень я волновалась, и когда Ефросинья Мироновна меня обняла и поцеловала, я заплакала.

То, что Ефросинья Мироновна так тепло встретила меня, окрылило. В первый же день она рассказала, как Люба, купаясь за городом на речке Каменке, однажды решила измерить глубину затопленной шахты, так называемой бездонки. И забравшись на обрыв с камнем на голове, прыгнула в эту самую бездонку. Рассказала, что наши русские женщины видели Любу, когда ее вывели из тюрьмы, и она, сняв с себя курточку, бросила ее женщинам, крикнув: «Вам еще пригодится, носите, а мне уже не надо». Это последние слова, которые наши люди слышали от Любы Шевцовой.

В Краснодоне мы жили и работали почти четыре месяца.

С. А. Герасимов говорил нам, что научиться сниматься можно в одном фильме, важно другое — что ты принесешь с собой на съемочную площадку.

А нам нужно было не столько принести, сколько перенести многое уже сделанное со сцены в павильон и на натуру. А это, оказывается, вопрос сам по себе не такой уж простой.

Рассказывают, что однажды артисты МХАТа гуляли в парке, где нашли аллею, похожую на декорацию второго акта «Месяца в деревне». Решили сыграть сцены. Начали говорить текст, но уже через несколько реплик остановились. Потом К. С. Станиславский писал об этом эпизоде: «Моя игра в обстановке живой природы казалась мне ложью, а еще говорят, что мы довели простоту до натурализма».

Н. Охлопков, выдающийся актер и режиссер, поставил спектакль «Молодая гвардия» на сцене нынешнего театра имени Маяковского. Спектакль имел успех. Но мне думается, если бы сцены этого спектакля перенесли в обстановку живой природы, произошло бы то же, о чем говорил Станиславский.

В том, наверное, и есть разница между театром и кинематографом.

Сцены из спектакля, поставленного С. А. Герасимовым с учетом того, что актеры будут играть перед киноаппаратом, перенесенные на природу, фальшиво звучать не стали. Но мы не сразу приспособились к новым условиям. Со мной был, например, такой случай. У Любки есть монолог: «А что! Нашего народа не сломит никто, да разве есть другой такой народ на свете? У кого душа такая хорошая? Кто столько вынести может? Может быть, мы умрем здесь все... а мне не страшно. Да, мне нисколько не страшно, то есть мне бы, конечно, не хотелось. Мне бы еще рассчитаться с ними, с этими. А потом бы песен попеть...»

Много раз произносила я этот монолог со сцены, и никогда Сергей Аполлинарьевич не говорил мне, что делаю я это не так. Но перед аппаратом возникла драматическая ситуация. Я принимаю ответные стихи, которые выстукивают из соседней камеры: «несчастью... верная... сестра... надежда... в мрачном подземелье разбудит бодрость и веселье, придет желанная пора»... и начинаю свое: «А что! Нашего народа не сломит никто, да разве есть другой такой народ на свете...»

Стоп! Сергей Аполлинарьевич просит начать снова.

Снова выслушиваю стихи. И снова читаю монолог...

Сергей Аполлинарьевич говорит, что звучит фальшиво, появился ненужный театральный пафос. Ругает меня за все сразу, и за то, что руку повредила, и легко-то все достается, и вообще за полнейшее безобразие.

Снова начали сцену. Опять: «Во глубине сибирских руд...» Стоп.

Объявлен перерыв. Все идут обедать, а я сижу в павильоне на своем месте. После перерыва начали снова. И опять «стоп». К концу смены наконец сняли. Сергей Аполлинарьевич говорит: «Ну что же, вот теперь сыграла. А ты ничего держалась. Я думал заревешь!»

●

В годы учебы и на съемках мне иногда приходилось слышать от Сергея Аполлинарьевича мысль, очень тогда удивлявшую: мол, мы-то, студенты, без него проживем, а вот он без нас — нет! Казалось бы, наоборот.

Прошли годы, и только теперь мне стала ясна суть этого признания. Речь шла о том, как важно для художника творческое общение с новым, молодым, с еще не окрепшей мыслью, но со свежим мироощущением. Только тот художник современен, кто знает новое поколение и сочувствует ему.

Но тогда мне легче было понять другое — когда в сердцах Сергей Аполлинарьевич грозил нам: я вас породил, я вас и убью. Это мне было понятно и ясно. Сергей Аполлинарьевич любит своих учеников. Видит в них то, что посторонний глаз не сразу заметит. На съемках «Молодой гвардии» в павильоне, пока операторы ставили свет, мы, то есть исполнители ролей молодогвардейцев, что-то рассказывали, показывали в лицах, а так как нас было много и все хотели отличиться, то гвалт стоял такой, что Владимир Абрамович Рапопорт — наш главный оператор — хватался за голову. Сергей Аполлинарьевич слушал, глаза у него светились тем особым, ему присущим светом, когда он сталкивается с чем-то ему любопытным. Он и сам много и интересно рассказывал и показывал, создавая атмосферу творчества и импровизации.

Съемка — дело очень утомительное, физически тяжелое, роли ответственные. Внутреннее напряжение, которое нес сам материал «Молодой гвардии», было настолько сильным, что разрядка была необходима, а кроме того, атмосфера импровизации держала нас в творческом накале. Я думаю, что Сергей Аполлинарьевич специально поощрял нас в наших «кручениях».

●

Прошел еще год напряженного труда для всех создателей фильма. И вот картина на экранах.

Мы выходили на сцену для встречи со зрителем. Ожидая конца фильма, я стояла за кулисами и смотрела в зал. В неровном отсвете экрана, в игре света и тени виделись напряженные, взволнованные лица, то неожиданно радостные, то гневные, то нежные, то суровые,— лица людей, которые жили всем тем, что происходило на экране. Ни скучающего, ни равнодушного, ни спокойного выражения. В зале сидели люди, испытавшие на себе лишения и горе военных лет. Если в зале находилась рабочая молодежь или студенты, то им тем более были понятны «мальчики и девочки» — их сверстники, которым выпало тяжкое испытание и которые пронесли через ужас

войны свою нежность и чистоту, как Валя Борц и Сережка Тюленин, так поэтично сыгранные Людмилой Шагаловой и Сергеем Гурзо, силу нравственного совершенства в образах Олега Кошевого и Ульяны Громовой, пафос борьбы и самоотверженности.

Первые зрители «Молодой гвардии» — наши ровесники, наши современники. Мы идем по жизни вместе все эти годы. Вы были и есть, наши герои, это ваш внешний и духовный облик мы пытаемся выразить в искусстве. Не всегда у нас это получается хорошо. Чтобы добыть одну крупинку золота, надо много земли намыть, и неизвестно, сверкнет ли в черном шлихе эта заветная крупинка! А иногда и мыть-то бесполезно, если земля не золотоносная, только силы теряешь. Но не искать мы не можем. В малой или большой роли — всю жизнь ищем. И любая роль — это поездки, размышления, люди, труд. И за двадцать лет работы в кино много чего довелось увидеть...

●

Ранней весной, в апреле, есть момент, когда солнце село, но еще светло, и в голубоватом вечернем небе появляется тонкий серп молодого месяца. Для меня этот чистый месяц в весеннем небе почти талисман. Он, как надежда, как видение всегда ожидаемого счастья, тихо сияет изящной своей красотой.

Полет космического корабля с человеком на борту в то уже далекое апрельское утро невозможно забыть. Кто он? Какой? Гагарин. Юрий. На портретах молодое лицо с приподнятыми уголками губ, как будто вот-вот он засмеется. Какие счастливые дни. Мы не отходили от экрана телевизора. У всех было радостное, возбужденное настроение...

Весть о гибели Ю. Гагарина все мы приняли, как личное горе. Однажды в такси шофер быстро выключил приемник, когда по маяку Владимир Трошин запел: «На пыльных тропинках далеких планет...»,— и объяснил мне: «Не могу слушать. Юру вспоминаю». Нет, шофер не был знаком с Гагариным. Просто Гагарин стал частью нашей общей жизни. Идут годы. Уже люди выходят в открытый космос, стыкуются корабли. С помощью телевидения все это происходит буквально на глазах взволнованного, немного испуганного человечества. Уже люди побывали на Луне. И дальше пойдут в жажде познания великой тайны сотворения мира. А для меня образ молодого месяца в прозрачном, вечернем небе теперь навсегда связан с улыбкой первооткрывателя вселенной, с его быстро промелькнувшей жизнью, принесшей миру новые чувства, новые надежды, новые мечты, как это и положено настоящему герою своего времени.

Каждое время рождает своих героев.

Размышляя о герое

Продолжаем обсуждение проблем, затронутых в статье В. Санаева «Размышляя о герое» («ИК», 1969, № 8). В этом году со статьями выступили А. Демидова (№ 1), Р. Адомайтис (№ 2), М. Булгакова (№ 3), А. Попов (№ 5), Н. Губенко (№ 6), В. Меркурьев (№ 7), М. Ульянов (№ 8).

В дни работы XVI съезда ВЛКСМ наш корреспондент Л. Ольшанский встретился с делегатом съезда артистом Родионом Нахапетовым, которому за создание образа Владимира Ульянова в дилогии «Сердце матери» и «Верность матери» была присуждена премия Московского комсомола. Р. Нахапетов поделился своими мыслями о современном герое.

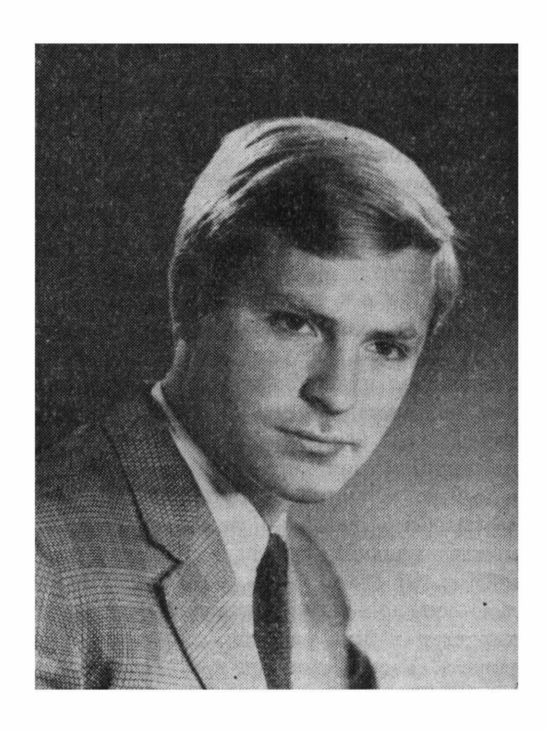
В № 10 дискуссию продолжит Н. Аринбасарова.

Р. Нахапетов

Запечатлеть черты поколения

Положительный герой. Не в первый раз возникает разговор о том, каким видится он — человек, достойный уважения, любви, подражания... Сталкиваются мнения — участники спора стремятся утвердить свой идеал современника, свое представление о личности, выражающей особенности эпохи. Правда, порой дискуссии обходят стороной то, что единственно способно питать их, — жизнь, реальную действительность. Ведь именно к жизни обращаешься, когда ищешь слагаемые героического характера. Вот и нынче с трибуны XVI съезда комсомола было немало рассказано о людях, которые могут служить примером мужества, благородства, истинного героизма. Наверное, не все эпизоды их жизни могут стать материалом для произведений искусства, но я как художник очень многое почерпнул из этих живых, волнующих рассказов, открывающих новые, рожденные нашим временем приметы и черты молодого человека.

«Проблема положительного героя»... Такая формулировка звучит сухо, скучно. Однако за ней богатое жизненное содержание, интереснейшие вопросы — философские, нравственные, психологические. Течение времени, каждый новый его отрезок предлагает художникам свое решение этой проблемы. Но просто ли постигнуть смысл требований времени, найти достойную форму, чтобы воплотить в художественном произведении образ положительного героя?



Так случилось, что чуть ли не в самом начале творческого пути мне пришлось решать задачу огромной трудности: предстояло воплотить на экране образ Владимира Ульянова. Обычно такой работе предшествует большой, годами накопленный опыт — у меня этого опыта не было. Мне надо было после первых, весьма скромных актерских шагов сразу сделать огромный шаг — подойти к образу гигантского масштаба, непостижимой глубины, высочайшей сложности, открыть в теме свое, создать убедительный ленинский образ.

Я думал, как показать движение характера — переход от юности к зрелым годам, формирование сознания, возмужание. В первых кадрах дилогии зрители должны были увидеть шестнадцатилетнего Володю Ульянова, а в последних — сорокасемилетнего вождя.

Для всех нас Владимир Ильич Ленин является лучшим человеческим примером. Я в меру своих сил и пытался показать многогранность его характера, стремился к тому, чтобы убедительнее передать духовное, человеческое богатство молодого Ильича.

Величие Ленина обнаруживается не в случайном озарении, не как нечто мгновенное, импульсивное. Удивительны его собранность, напряжение нравственных, духовных сил и способностей, безраздельно отданных служению своему народу,— в этом в первую очередь виделась мне г е р о и ч е с к а я суть ленинской жизни.

Есть героизм поступка и есть жизнь-подвиг, жизнь, требующая повседневного проявления мужества, твердости, предельной конденсации воли. Есть стойкость характера, испытываемого в упорной, продолжительной борьбе, не сгибающегося в самых трудных обстоятельствах,— это героический характер человека во всем принципиального и всегда последовательного (хотя слова эти — «во всем» и «всегда» — нисколько не исключают сложность характера). Мне кажется, проявления героизма такого рода для нас особенно актуальны и важны.

В. И. Ленин в свое время указывал, что задача строительства социализма «не может быть решена героизмом отдельного порыва, а требует самого длительного, самого упорного, самого трудного героизма массовой и будничной работы». Вот эти слова, ставшие ныне программными, определяющие деятельность всего нашего народа, я старался сделать программой и своей работы над образом Ильича. Вероятно, многого я не сумел. Но, думается, не столько в силу профессиональной незрелости, сколько по причине как раз недостаточного ж и з н е н н о г о опыта.

И в кинематографе меня привлекают такие фильмы, которые несут дополнительную информацию, дают новые представления о мире.

Из героических характеров, которые появились на нашем экране за последнее время, мне, пожалуй, особенно запомнился Дюйшен — Б. Бейшеналиев в фильме «Первый учитель». Сила художественной выразительности, с которой выписан характер Дюйшена, такова, что, на первый взгляд, герой фильма кажется человеком необыкновенным, личностью едва ли не исключительной — настолько поражает воображение этот революционер, отдавший столько страсти и сил борьбе за дело, которому он служит.

Но когда после первого эмоционального потрясения, вызванного фильмом, пытаешься разобраться в герое, то понимаешь, что он в конце концов обыкновенный в своей необыкновенности. Он руководствуется нравственной нормой поведения настоящего коммуниста.

Дюйшен не сомневается: те маленькие крупицы знаний, которые он дал людям, будут им завтра так же необходимы, как были нужны ему в вооруженных боях за Советскую власть винтовка и клинок. У него нет ни научного, ни педагогического опыта. Его сила — в страстной убежденности, в непреклонной уверенности, что он обязан учить голодных и оборванных детей, и ничто не может помешать ему идти по избранному пути. Он ведет борьбу —

жестокую, непримиримую, продолжая ту, которую он вел на фронте.

Героическая борьба... Для меня на всю жизнь примером героического останется мать. Во время войны она была связной в партизанском отряде «Родина» под Кривым Рогом. Выполняя задание командования, она, беременная, переходила линию фронта. Ее поймали немцы. Мучали в гестапо. Мать сумела бежать. Ее снова ловят, приговаривают к расстрелу и отправляют в концлагерь. Но она опять бежит. Наконец ее ловят в третий раз, отправляют в Германию. И новый побег — уже из уходящего поезда. Казалось, материнский инстинкт требовал другого — осторожности. Что же побуждало ее рисковать жизнью, действовать отчаянно и самоотверженно? В те суровые военные годы героические поступки были нормой поведения советского человека. Этого требовало от юной комсомолки время.

Однако и в мирные дни мать осталась такой же... Она была больна, смертельно больна. И, зная приговор врачей, все свободное время проводила не в санаториях, а занималась поисками друзей-партизан, сбором документов, содействовала установлению обелиска в память о погибших. Изменилось время, но не изменилось героическое содержание ее характера.

Разумеется, героическое проявляется в разных формах. Мы не можем, например, вообразить себе подвиг молодогвардейцев без постоянного духовного перенапряжения и без риска... Смелый, самоотверженный порыв — во имя интересов народа, в защиту Родины — сколько примеров тому дает наша жизнь. И мне кажется, что искусство, кинематограф в частности, сегодня еще недостаточно уделяет внимания этой важной теме. С тем большей готовностью и надеждой я взялся за работу над ролью Родина в фильме «Влюбленные», ибо в нем я увидел те черты, которые определяют для меня сущность современного молодого человека, раскрывают главное в нем.

Родин, молодой рабочий, взрывник по профессии, героически ведет себя на пожаре, когда кругом бушует в лютом пламени загоревшаяся нефть. Только так, а не иначе может он действовать в подобных обстоятельствах — и это, по-моему, свойство современного героя. Мне кажется принципиальной удачей сценариста и режиссера фильма «Влюбленные» то, что они опоэтизировали профессию главного героя, показали, что работа для него не скучная обязанность, а вдохновенный подвиг. И сделали это не с помощью монтажа, музыки и других режиссерских приемов, а раскрывая поэзию в самом человеке.

...Настоящее время предлагает нам новые конфликты, новые проблемы, и в решении этих проблем резко обозначаются грани характера нашего современника.

Его черты, его манеру поведения я и стараюсь найти, найти в живых людях, в окружающей действительности.

Иногда в наших фильмах героизм поступка трактуется как нечто совершенно неожиданное, «вдруг» проявившееся в молодом человеке. По-моему, это неверно. Меня, да, я думаю, и большинство зрителей куда больше убеждают произведения, где героический порыв показан как нечто закономерное, подготовленное всем строем советской жизни, а не как «перелом» в герое.

Вместе с ростом общественного самосознания видоизменяются, возникают новые конфликты, встают новые проблемы, и в решении этих проблем резко обозначаются грани характера нашего современника.

Как и новые черты героя, я ищу и новую манеру существования героя, его поведения на экране. Стараюсь глубже проникнуть в многосложный мир человеческой души.

У нас, бывало, вдруг устанавливался некий модный тип экранного героя. Недавно по экранам сплошь ходили эдакие инфантильные, «задумчивые» мальчики, искали себя. Появились они не случайно. Их породило к жизни определенное время. Но это не значит, что они могут претендовать на всеобщность. А в кинематографе

их размножили. Так вот, я против того, чтобы канонизировался, независимо от перемен текущей жизни, какой-то определенный статичный характер, против искусственного отлучения героя от того многообразия, которое дарит нам жизнь.

На мой взгляд, положительный герой — это обычный человек, который и активно относится к окружающему миру, пытается влиять, воздействовать на него, и обладает теми качествами, достоинствами характера, что имеют для нас непреходящую ценность.

А как играть современного героя? Вот В. Санаев и Р. Адомайтис писали о «соблазне простоты», о «простоте» в исполнении. Думаю, что строго профессионального рецепта здесь нет. Если он и есть, то профессионально-человеческий: быть ближе к герою, не сочинять его, а искать жизненный материал. Естественно, в соответствии со своим темпераментом, опытом, навыками. Иногда может сложиться впечатление, что достаточно явиться на экране самим собой, говорить, двигаться, как говоришь и двигаешься в жизни, и уже этого будет достаточно.

Видит молодой человек на экране своего сверстника в обстановке, похожей на его школу, институт, дом, и кажется ему, что и он бы сыграл эту роль не хуже. И не задумывается такой зритель над тем, что простота эта, непринужденность, «похожесть» — результат большой работы, раздумий, напряженного творческого труда.

Для того чтобы естественность и простота переросли в органичность и правду реалистического образа, нужно еще много слагаемых. И прежде всего нужно уметь постичь и передать духовную жизнь героя.

Работа над образом Родина в фильме «Влюбленные» дала мне немало поводов для размышлений о том, как, какими путями возможно идти к более глубокому раскрытию внутренней жизни человека на экране.

Да, очень важно показать движение, ход мысли героя, логику его раздумий. Но если ограничиться этим, не окажется ли образ односторонне рационалистичным? Внутренне выстраивая для себя характер Родина, я все время стремился к тому, чтобы передать мысли и чувства героя в единстве, убедительнее показать его и думающим, и глубоко чувствующим.

Я хотел, чтобы Родин не только любил, но и размышлял о любви, и не просто работал, но думал, спорил об этой работе.

Я не придумывал своего героя, я искал образное кинематографическое выражение реального характера. Не знаю, все ли здесь удалось, но мне дороги те сцены, где Родин раскрывается в полноте жизненных чувств, где эмоциональный напор, эмоциональная страстность, думается, должны прочно связать зрителей с героем.

Пусть читатели не сочтут нескромным, но я хочу рассказать, как создавался драматургический образ Родина. Роль главного героя сценарист О. Агишев писал, заранее имея меня в виду как исполнителя. И О. Агишев и постановщик фильма Э. Ишмухамедов много беседовали со мной, расспрашивали о родителях, заставляли вспоминать подробности моего детства, юности. Им хотелось теснее связать героя и актера, сблизить их для того, чтобы более органичным был экранный образ. Думается, такой путь плодотворен, ибо не умозрительно конструируется герой, материалом образа становится реальная биография. И когда я взял в руки уже готовый сценарий, то, разумеется, рассчитывал встретить в лице героя человека, хорошо мне известного, легко узнаваемого. Но хотя знакомые черты в образе были, я все-таки столкнулся с иным, во многом новым для меня характером. Я предполагал, что Родин будет сдержанным, немного замкнутым даже, углубленным в себя, а он оказался открытым, очень общительным, темпераментным парнем. И это было не «внешней краской» — такой авторы видели суть героя. Они не ограничились (и правильно сделали) тем, что дало им общение с одним человеком, не довольствовались чертами конкретного прототипа — им хотелось запечатлеть черты поколения.

Родин, каким он написан и, надеюсь, сыгран в фильме, меньше всего руководствуется личными соображениями, он чуток к окружающим, живет их интересами, понимает людей, сочувствует им. Способность к сопереживанию, к сочувствию, влюбленность в жизнь и отсюда проистекающая общительность — это верно показано авторами картины как важные качества современного героя.

Молодые герои фильмов последних лет не способны к бездумному восприятию жизни, они имеют свой взгляд на вещи, на мир. Возьмите парней и девчат из того же фильма «Влюбленные». Они ходят на танцы, потягивают пиво, отращивают модные прически. Порой они возмущают старших разболтанной походкой или фамильярной репликой. И те часто не дают себе труда по-настоящему задуматься и разобраться: а кто же они, эти молодые люди наших дней, в чем их суть? Проще, конечно, покачать головой: «Ну и молодежь!..» Но ведь если заглянуть поглубже, то станет ясно, что ответственное отношение к жизни, нравственная самостоятельность, определяющая самостоятельность взглядов и поступков, составляют главную черту этих молодых ребят. И не надо забывать о пожелтевших фотографиях, которые висят над их кроватями,— фотографиях погибших на войне отцов и матерей.

Хочется, чтобы простота исполнения выражала с л о ж н о с т ь характера, не скрывая, а обнаруживая полноту мыслей и чувств. Создать образ, исследовать то новое, что входит в нашу жизнь, трудную, но исполненную глубоко общественного смысла, любви, веры,— вот то главное, во имя чего хочется работать, искать, жить.

Экранные вести ● Экранные вести ● Экранные вести

БОЛЕЕ ВОСЬМИ ЛЕТ народный артист СССР кинорежиссер Камил Ярматов работает над кинотрилогией, посвященной революционным событиям в Средней Азии. Два первых фильма «Буря над Азией» и «Всадники революции» уже знакомы кинозрителям. Завершены съемки третьего фильма,— «Гибель черного консула». В нем рассказывается о том, как Азнавур-палван (один из главных героев «Всадников революции») был направлен в Бухару с заданием предотвратить убийство эмира бухарского, которое подготавливает экстремистская организация младобухарцев. Подобное убийство могло стать поводом для нападения на Туркестанскую Советскую республику войска эмира и белогвардейских отрядов — остатков армий Деникина, Колчака, Дутова. Азнавуру-палвану и его товарищам удается выполнить задание. Они доставляют в Ташкент письмо трудящихся Бухары, обращенное к Ленину и поддерживающее пролетарскую революцию. Фильм заканчивается эпизодами штурма Бухары армией Фрунзе. 2 сентября 1920 года красное знамя было водружено над куполом древнего Регистана.

«Главная идея всех трех фильмов,— говорит Камил Ярматов,— показать на основе неопровержимых исторических фактов, что народы Средней Азии, борцы за дело революции, осуществляли свою давнюю мечту, что революция не была экспортирована в Туркестан, как утверждают буржуазные историки, а явилась осуществлением чаяний и жизненной потребности народов, населяющих Среднюю Азию».

Сценарий фильма написали М. Мелкумов и К. Ярматов. Главный оператор картины М. Пенсон. Главные роли исполняют Р. Хомятов (Фрунзе), Ш. Бурханов (Азнавур-палван), З. Мухамеджанов (эмир бухарский), Я. Ахмедов (Камал Убайдулла).

Портреты

Борис Иванов

Свой метр и ритм

Странички из жизни Ильи Копалина

После целого дня хлопот, связанных с организационными уточнениями, согласованиями — обязанностью тонкой и щепетильной,— и вечерней дискуссии вокруг поправок и дополнений, внесенных в сценарий, почувствовалась не то чтобы усталость, нет, а крайняя надобность отключиться от прямого дела, глотнуть других впечатлений, которые бы дали мозгу отдохнуть, мыслям устояться, страстям утихнуть. Подобные минуты знакомы многим, когда в творческом споре незаметно забираешься на такую крутизну, что падение с нее может доставить душевную боль. Тут нужна опытная рука ведущего, умеющая вовремя, без травм и потерь спустить с крутизны слишком разгоряченных «противников». Таким ведущим в нашей группе, которой Центральная студия документальных фильмов поручила подготовку и съемку совместно с польскими товарищами киноленты о Пятом (Варшавском) Всемирном фестивале молодежи и студентов, был режиссер Илья Петрович Копалин. Он первым почувствовал, как накапливаются заряды, и, хлопнув в ладоши, шутливо заметил:



— А не поставить ли нам куницу на воротник?..

От неожиданного вопроса все вскинули головы и внимательно посмотрели на Илью Петровича, стараясь понять, к чему он клонит?

— Да, да! Не пойти ли прогуляться по ночной Варшаве? Ну? Считаю до трех...

Казалось бы, далекой от только что кипящего настроения репликой Илья Петрович «смонтировал» совсем иной ход мыслей, дал другое направление эмоциям. Говорят,

профессия накладывает свой отпечаток на весь облик человека. Своеобразие его проявляется всюду — в домашней обстановке, в поведении, в речи, просто в отношении к людям, словом, во всем, к чему бы ни прикоснулось сердце художника. А находить, казалось бы, в обыденных картинках быстротекущей жизни зерна, которых мы просто не замечаем, но которые видеть необходимо, и складывать из них подлинную правду, картину жизни — истинную до самого донышка, до такой степени, чтобы «интимное» перестало существовать, а стало общезначимым и важным — и есть профессия Ильи Петровича Копалина, профессия кинодокументалиста. Точнее, даже не только профессия, но и кредо его творчества. И еще: не проходить мимо своего родного, национального, ибо это и есть та искра, которая зажигает пламень подлинного искусства.

...В гостиничном номере стало тихо.

Молча мы покинули его теплый уют. Накопившаяся напряженность окончательно разрядилась в щелчке дверного замка.

Тихо было и на улицах Варшавы. Столица народной Польши спала глубоким и спокойным сном. Так спит человек, хорошо, всласть поработавший, с трудом, но успешно выполнивший все, что намечал себе утром. А наметки у Варшавы на каждый день были огромные — она возводила по кирпичику дом Будущего.

Десять лет минуло с тех пор, как закончилась вторая мировая война. Щебень и каменную крошку оставили после себя на польской земле оккупанты. Начинать пришлось почти что с нуля. Но, строя дом Будущего, Варшава восстанавливала и свое прошлое, ибо известно, что жизнестойкость и красота новой кроны зависят от прочности и глубины корней. Оговорюсь сразу, это не моя мысль, точнее, не мои слова. Так, скорее приблизительно так — сейчас я уже не могу точно воспроизвести всю фразу,— сказал Илья Петрович на площади Старого Мяста, древней части Варшавы, возрожденной из пепла искусными руками строителей. Что такое «корни» и какую они играют роль в любой области нашего бытия, не исключая и творчество, ему было хорошо известно. И не эти ли самые «корни» — откуда пошла, есть, а стало быть, и будет советская земля — защищали мы в Великую Отечественную войну. И не только в Отечественную.

Если просмотреть все документальные кинофильмы, созданные одним Ильей Копалиным или в соавторстве, то среди них окажутся и такие, как «Слава героям Хасана», «Халхин-Гол», «На Дунае» (об освобождении Бессарабии и Северной Буковины), «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой», «Сражение за Витебск», «Хелм-Люблин», «В Восточной Пруссии», «Вступление Красной Армии в Бухарест», «Освобожденная Чехословакия» и, наконец, «Суд идет». Отмщение? Да, фильм об этом. Будь справедлив и накажи убийцу.

«В стихах вся моя биография»,— писал когда-то Сергей Есенин. В перечисленных фильмах — победоносная биография Советской Армии, а следовательно, военная биография и их создателя Ильи Копалина. Он свидетель, участник и летописец вообще всех, без исключения всех, самых значительных — крутых и плавных — поворотов, событий в советской истории нашей Родины, ибо вся она прошла с семнадцатого года до нынешнего дня на его глазах, через его сердце. Ведь он ровесник века. Так что понятие «корень жизни» для него не простой звук. А мысль о том, что крона жизни, ее красота и яркость зависят от глубины и прочности корней, не пустая модная декларация. Это его убежденность, вера, познанная не только опытом, но как бы впитанная с молоком матери. Илья Петрович самый что ни на есть коренной россиянин. Он родился 2 августа 1900 года в деревне Павловской Истринского района Московской области. Поэтому и создавая свой первый самостоятельный фильм «За урожай» (1929), он прежде всего обратился к корням, к тому, что было ему ближе и дороже всего — к деревне. Он вдохновенно рассказал о новых

социальных процессах на селе, о крутых переменах в крестьянском быту и укладе, о коллективизации. Это новое не заслонило, а высветило в работе художника красоту земли крестьянской, любовь к ней — то, что является истоком, первоосновой успехов и в коллективном труде...

●

Мерное дыхание ночной Варшавы ощущалось в весеннем ветре, дувшем с берегов Балтики. Мы прошли по пышно-величественному Краковскому предместью, миновали изящный Новый свят и очутились на широкой площади возле Дворца культуры и науки. Вокруг громадины, взметнувшейся к небу золоченым шпилем, торчали, как закопченные головешки, развалины. Пройдет еще с десяток лет, прежде чем на их месте вырастут двадцатиэтажные, словно из хрусталя, дома. А тогда глядели на нас со всех сторон мрачные черные проемы выщербленных порталов и окон. На одной из чудом уцелевших стен, когда-то бывшей фасадом, судя по сохранившимся деталям, нарядного жилого дома, висел, высотой в добрый десяток метров, белый щит. На нем была изображена черная авиационная бомба и начертано слово: «Нет!»

— Выразительно, а? — сказал Илья Петрович, обращая мое внимание на плакат.— И всего лишь три детали, ни больше, ни меньше.

— Да! Но одна из них — стена. И не просто...

— Вот-вот... Она и несет основную впечатляющую нагрузку. В этом и проявилось мастерство художника. Нашел, увидел и так соединил, что получился взрыв. Если искусство скульптора — в отсечении лишнего, то плакатист здесь добавил недостающее. Заметьте, самую малость, два штриха. А результат... Надо так смонтировать, сопоставить кадры, столкнуть события дня в нашем фильме, чтобы с экрана «Да, мир!» зазвучало с такой же, если не с большей силой.

— Но все будет зависеть от действия, от фактов... И еще...

— Ну, ну. И еще...— Илья Петрович, сделав маленькую паузу, добавил:— И еще надо суметь увидеть то, что не видит глаз.

— Почти так.

— И не почти, а точно... Киноком были?

— По возрасту не подошел, но читал и слышал. От вас же.

— Правда, правда... Память, будь она неладна. Рассказывал...

Ссылка на память была лишь тем скромным приемом, когда человек приглашает тебя в собеседники, желая продолжить разговор — а помнишь? — чтобы восстановить в деталях далекое, но всегда близкое ему время. Не знаю, почему, или тому виной был весенний ветер (ох, уж эти весенние ветры, вечно они уносят нас куда-то в лучшие дали), или строчка «Москва — 1250 км», высеченная рядом с названиями других столиц на гранитной стелле, возле которой мы остановились, или слово «кинок», не знаю почему, но только в этот поздний час мысленно я принял приглашение Ильи Петровича и очутился вдруг вместе с ним в другой географической точке, именно за 1250 километров от Варшавы, в городе Москве, на улице Горького.

Час, правда, был тогда не поздний, и год был другой — 1954-й.

●

Мы с Ильей Петровичем не спеша поднимались вверх по улице Горького от гостиницы «Москва» к Советской площади. Знакомство наше состоялось недавно. Беседа велась вокруг сценарного плана, посвященного молодежному фестивалю, и предстоящей поездки в Варшаву. У кафе «Север» Илья Петрович остановился, постоял какое-то мгновение молча, а потом сказал, в раздумье глядя на тротуар:

— На этом месте старые кинематографисты всегда снимают шляпу.

— В честь чего?

— Отдают дань началу всех начал... Вот здесь,— Илья Петрович для убедитель-

ности топнул ногой по асфальту,— стоял когда-то дом, в котором помещалось на заре двадцатых годов «Культкино». Впрочем, к счастью, он уцелел. Вон он стоит, во дворе.

Через высокую арку можно было увидеть полукружье портала, отделанного зеленой и голубой керамической плиткой.

— Дом передвинули с красной линии еще до войны, когда начали реконструкцию улицы. Хорошо хоть сохранили. Что ни говорите, пусть маленький, а все же памятник нашей культуры. Документалисты занимали не лучшую часть дома. Впрочем, это точно описано у Дзиги Вертова. Будет время, прочтите...

Я внял совету Ильи Петровича и позднее прочел в воспоминаниях одного из пионеров советского кино:

«Подвал на Тверской. Там было темно и очень сыро. Земляной пол и ямы. Идете и проваливаетесь. Между ногами шныряют большие голодные крысы. Где-то наверху решетчатое окно и ноги прохожих. Под ногами вода — текут водопроводные трубы. Вы подвешиваете концы кинопленки повыше, чтобы не замочить киноленты. Но от сырости расклеиваются склеенные ролики, ржавеют ножницы, линейки и зачищалки. Вы сидите, не разгибая спины, над кусками отсыревшей пленки. Скоро рассвет. Сыро. Холодно. Зуб не попадает на зуб».

Сюда вот, в этот подвал, и попал впервые в 1924 году Илья Петрович Копалин в качестве «кинока». То было бурное время. Борьба со старым буржуазным, классово-чуждым шла в отечественной культуре не без ошибок, не без серьезных заблуждений, перегибов, интриг. Особенно жестко она развивалась в литературной среде. Закоперщиком здесь выступал РАПП.

Общий дух времени, накал борьбы не мог не задеть и кино. Правда, у русской кинематографии не было такого богатого наследства, как у русской литературы. Да его и не могло быть, ибо само-то кино как искусство еще ходило в коротеньких штанишках.

И все же в манифесте «Мы», написанном Дзигой Вертовым, говорилось:

«Мы объявляем старые кинокартины, романсистские, театрализованные и пр.—прокаженными... Мы утверждаем будущее киноискусства отрицанием его настоящего».

Однако рядом с нигилистскими взглядами Д. Вертов выдвинул ценные идеи, настойчиво, талантливо звал к усиленным поискам правды, разысканию средств, как с помощью кинокамеры рассказать о ней людям в обобщенных, поэтических и достоверных образах. Эту прогрессивную тенденцию, дух новаторства и разглядел (в посрамление маститым спецам и киноведам) молодой Илья Копалин, взял себе на вооружение, посвятив их развитию и совершенствованию всю свою последующую творческую жизнь.

Но «киночеству», вхождению в «подвал на Тверской» предшествовали другие важные в биографии Ильи Петровича годы, о которых он мне и поведал в тот же заветный час прогулки по улице Горького.

— В 1919 году я добровольцем ушел в Красную Армию и был принят в части воздушного флота,— рассказывал Илья Петрович.— Учился на авиационного техника и одновременно занимался в вечерней театральной школе... Любовь к театру храню до сих пор. Готовлю бывало к вылету «нюпоры», «форманы», а в голове — театр, сцена. Честное слово! В своей деревне Павловское организовал самодеятельный кружок. Сами сочиняли сценки, частушки, песенки на злободневные темы... Подражали тогда очень популярной «Синей блузе». Репетиции, споры до глубокой ночи. А утром — опять на Ходынку... О кино и мысли не было. И вдруг...

Илья Петрович вскинул голову. Молча, внимательно посмотрел на меня серыми добрыми глазами, как бы передавая мне своим взглядом значительность этого жизненного рубежа, а потом продолжал:

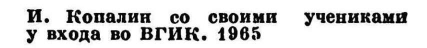
— Так вот... Наша деревня Павловское живописно раскинулась на крутых берегах неторопливой Истры. Здесь облюбова-



И. Копалин и оператор В. Доброницкий в освобожденном чехословацком селе. 1945



И. Копалин и Йорис Ивенс



И. Копалин со своими учениками у входа во ВГИК. 1965



ли место для своего отдыха пионеры. А вскоре заявилась и киноэкспедиция. Особенно нас, деревенских комсомольцев, увлек человек с губами полумесяцем и длинным выразительным носом. Он въедливо расспрашивал нас о деревенском быте, о послеоктябрьских переменах. И очень внимательно приглядывался к нам... «А зачем вам все это знать?— спросил я у него.— Вы же приехали снимать пионерлагерь». Дзига Вертов (я вскоре узнал имя незнакомца) ответил: «Для будущего. Цель нашей группы снимать подлинную жизнь, без натяжек и сценарных выдумок, а чтобы это сделать, надо выбрать из всего потока самое характерное, типичное. Значит, надо быть не кинорегистратором, а киноразведчиком. И чем больше будет вокруг нашей группы глаз, тем шире мы увидим, точнее сопоставим, тоньше исследуем. В общем, ищите и... помогайте нам, ребята, искать»...

Тут-то и случился поворот в моих увлечениях. В деревне, одним словом, возник кружок киноразведчиков, или, как нас тогда называли, «киноков». У разведки, как заведено, был штаб, куда я и зачастил. Он помещался на Тверской, в доме, неподалеку от которого мы только что прошли...

Что же такое киноразведчик?

Тут придется чуть отступить от воспоминаний и обратиться к документам. В своей автобиографии Илья Петрович так отвечает на этот вопрос:

«В штатном расписании студии такой должности, конечно, не было. Само это слово звучит сейчас как-то наивно и не совсем понятно. А тогда оно было и значительным, и совершенно определенным. В мои обязанности входило разведывать интересный материал для документальных съемок, я должен был определять его значимость, его кинематографический интерес, организовывать съемку этого материала».

В 1925 году Илья Петрович демобилизовался. Куда шагать дальше, какую улицу выбрать? «Нутром чувствую — кино; разум толкает к технике». И будущий режиссер совершает над собой насилие: поступает в Московский механико-электротехнический институт. Лекции, зачеты, экзамены, как у всех добропорядочных студентов... Но любимой аудиторией по-прежнему остается подвал «Культкино», почитаемым наставником Дзига Вертов, а его квартира в Козицком переулке — постоянным классом.

Талант не вещь в себе. Рано или поздно он обязательно выплеснется наружу. У Копалина это случилось рано. Вместе с оператором Иваном Беляковым ему, еще «киноку», поручают съемку к фильму «Шагай, Совет!». Фильм посвящался работе Московского совета. Объектив оператора, глаз киноразведчика заглядывают в квартиры, в детские сады, ясли, в рабочие клубы, на фабрики, заводы и даже в ресторан «Астория». Материала ворох. Теперь монтаж. Здесь ключ к тому, чтобы из сухих протокольных кадров сделать произведение искусства. С помощью Дзиги Вертова и Елизаветы Свиловой оно и родилось: получился не локальный фильм о Моссовете, а глубоко эмоциональный, патриотический, художественно-документальный фильм о Советах, о том новом, что обрел народ в результате завоеваний Октября...

— Я горжусь тем, что в этом фильме моего учителя Вертова в титрах стоит и моя фамилия,— резюмировал свой рассказ Илья Петрович.— Однако разговорились... Право же! Смотрите, скоро светать начнет! Люди добрые уже к третьему сну подбираются... Вот куда могут занести человека воспоминания! Скорее спать. Подъем в семь.

Я посмотрел на часы. Было четыре.

●

Счастливая судьба свела меня и накрепко подружила с Ильей Петровичем Копалиным, старейшиной советского документального кино. И я благодарен ей. Человек до чрезвычайности скромный, я бы даже сказал стеснительный, он не любит говорить о своих заслугах. Когда он вспоми-

нает о годах молодости, о первых шагах документалистов, то прежде всего говорит о своих товарищах-учителях. Черта достойная. Но ведь за сорок лет самостоятельной работы (если вести отсчет с фильма «За урожай») им созданы десятки киножурналов, множество полнокровных документальных фильмов, являющихся образцом боевой публицистики, с годами не стареющей, публицистики, по праву стоящей в ряду подлинных художественных кинопроизведений. Именно он, Илья Копалин, своим талантом опроверг тезис манифеста «Мы», призывавший очистить документальное кино «от музыки, литературы и театра», именно он утвердил в своих лентах как главное действующее лицо, как ведущий объект не машину, а человека со всеми нюансами его души. «Машина лишь производное от человека, результат его труда и разума», — говорит Илья Петрович. Во главу угла своих публицистических произведений Илья Копалин ставит не абстрактную фигуру, а человека, психология которого формировалась Советской властью, показывает его характер в развитии, его мысли в движении. Здесь необходимо заметить, что все это делается не в павильоне, не с помощью актера. Перед режиссером-документалистом холодный, казалось бы, незыблемый факт. Значит, надо суметь вышелушить его до самой, как говорится, сердцевинки, чтобы, ощутив пульс, вдохнуть в него душу, заставить заговорить. Рассказ этот должен раскрыть вначале причину рождения факта, чтобы потом зритель увидел следствие и конечный результат. И не бытовое в центре внимания художника, а социальное, не наднациональное «безграничье», а национальная почва, тенденция времени.

Очень убедительно об этой черте Ильи Петровича свидетельствует фильм «Страна моя».

Днепрогэс, так же как и Магнитка, стал для нас своеобразным символом первых пятилеток. Когда мы говорили в ту пору о прогрессе, об индустриализации, эти два объекта всегда назывались не без гордости первыми, приводились в пример, когда речь заходила об успехах в строительстве социализма.

И, рассказывая в фильме «Страна моя» о путях-дорогах Советского государства, Илья Копалин тоже, естественно, не мог оставить их за кадром. И Днепрогэс и Магнитка по праву вошли у него в кадр. Но как? Ведь можно было их просто вмонтировать как общий план, что также интересно, особенно по сравнению с современными промышленными и энергетическими гигантами. Режиссер сделал иначе. Он расширил, заострил идею, отобрав из старой хроники эпизод бетонирования плотины: группа рабочих выстраивается ленточкой и ногами уплотняет бетон. Не вибратором, не машиной! Чувствуете, каких трудов стоило тогда построить Днепрогэс? А потом на экране возникает Братск. Понимаете, какой впечатляющей силы достигает художник таким вот сопоставлением?!

...Ветераны Иваново-Вознесенска, участники трех революций, неторопливо рассказывают о старине, а объектив кинокамеры вводит зрителя в дом рассказчиков, знакомит его с устоявшимся бытом этих людей, где даже в обстановке, в укладе сохранились традиционные привычки и вкусы. Слушая, вникая, зритель как бы ощущает и аромат того времени. И вдруг резко, энергично — светлые цехи современных ткацких фабрик, молодые, довольные лица парней и девчат сегодняшнего Иваново-Вознесенска.

Вообще, ретроспективный взгляд — один из приемов, ставший художественным методом Ильи Петровича, помогающим ему не столько полонить внимание зрителя, сколько наиболее глубоко, полно и наиболее доходчиво раскрыть перед ним тему.

Пример из того же фильма «Страна моя».

На экране лауреат Ленинской премии русский академик Николай Петрович Дубинин. Один из крупнейших биологов мира в своей лаборатории. Всегда интересно узнать, как, какими путями достиг человек вершины в своем призвании. И Николай Петрович рассказывает об этом зрителям.

В 1919 году он был в детдоме.

— Время было тяжелое и вместе с группой ребят мы бежали из детского дома. Долго ходили по большому городу. Затем устроились где-то в центре около Лубянки. Там были большие, нагревавшиеся асфальтовые теплые котлы.

Однажды беспризорники услышали на улице необычный шум. Они побежали на него и очутились на Красной площади у большого черного автомобиля, среди своих сверстников-детдомовцев...

На экране — кусок старой хроники. Улыбающийся Владимир Ильич Ленин в окружении детей. Среди них и Коля Дубинин.

— Там сидел человек. Он оказался очень добрым и не прогонял нас от себя. А через некоторое время военные люди в длинных шинелях подобрали нас, отвели в большое здание на Лубянской площади. Выяснили, кто откуда. Мы были из Самары, и нас послали обратно в наш детский дом.

На фоне рассказа академика Николая Петровича Дубинина фотография беспризорника Коли Дубинина. И опять впечатка старой кинохроники: Ленин в автомобиле...

Вот кто был добрым человеком, перевернувшим судьбу мальчика,— заключает зритель. Но только ли одного его? Ведь перед этим эпизодом зритель видел и старую помещичье-чиновничью Россию. Рабочие демонстрации... И обновленную землю. Многонациональный Советский Союз от края и до края во всем мощном величии.

А за эпизодом: беспризорник Коля — Ленин — академик Дубинин, жизнь тех, кто сегодня дерзает, строит дальше. Новосибирск. Академгородок. Студенты. Космический корабль «Восток». Космонавт Юрий Гагарин. Город Дубна. Праздничная демонстрация на Красной площади. На трибуне Мавзолея Ленина — Советское правительство.

И снова старая кинохроника: живой Владимир Ильич на фоне государственного флага. Великий вождь, перевернувший судьбу всей страны.

Счастливо найденная в документах история жизни академика Н. П. Дубинина в руках мастера стала философским стержнем фильма «Страна моя».

А вот деревня, весна. Страдная пора. Это уже кадры из фильма «Незабываемые годы». Идет пахота: женщины вместо лошади тянут плуг. Сев: мужик в лаптях разбрасывает из лукошка семена. И следом необозримые колхозные поля, наполненные многоголосым шумом сельскохозяйственной техники. Опять, столкнув день нынешний с днем минувшим, режиссер дает почувствовать размах, воочию убедиться в шагах саженьих советского народа.

«В этом я вижу задачу и цель документального кино как искусства. Поэтому, наблюдая, отыскивая и отбирая все характерное, значительное из текущей жизни, режиссер-документалист с неменьшим старанием, вниманием и вкусом должен работать и в киноархивах, выуживая оттуда все то, что поможет ему развить, подчеркнуть... накалить мысль».

Эти слова Ильи Петровича особенно отчетливо слышны в фильме «Страницы бессмертия». Он весь сделан на архивных материалах. Режиссер воскрешает далекую пору гражданской войны — трудную, героическую эпоху в истории нашей Родины,— чтобы современник, особенно молодой, знал и понял, кто сделал его жизнь полной, содержательной, счастливой, чего это стоило его дедам. На экране живые, ставшие теперь легендой,— Фрунзе, Ворошилов, Якир, Тухачевский... Мы видим их в борьбе с интервентами и белогвардейцами. Подписание Брестского мира. Приезд советской и немецкой делегаций в Брест. Заседание сторон. Идут живые кадры кинохроники. Не статика, а действо.

«Да,— говорит зритель, покидая зал.— Значительно... Так-то вот». И в другом свете встают перед ним улицы города или родного села.

Ученик пошел дальше. Не только твердо освоил все рациональное от урока, полу-

ченного от своего учителя — Вертова, но и загорелся желанием открывать новое. Значит хорошие были учителя. «Киночество» заложило в нем жажду поиска.

●

Илья Петрович живет в тихом переулке, неподалеку от шумной площади Восстания. Мы сидим с ним в уютном домашнем кабинете за низким круглым столиком. Книги обступают со всех сторон. Начали они свое наступление еще в передней. Стеллажи и там. Где нет книг, висят кинокадры из наиболее памятных фильмов. По-детски весело смотрят со стены два белых медвежонка.

— В Арктике снимали?

— Да, но не я. Это из фильма моего сына.

Владимир Копалин пошел по стопам отца. Он оператор Центральной студии документальных фильмов. Закончила Институт кинематографии и дочь Ильи Петровича Галина. Но она не практик. Она ученый, теоретик.

— Подрастает у нас и третий документалист — мой внук Илья-младший,— шутит Илья Петрович.— Он сейчас овладевает главным жанром — азами языка и арифметики.

— Семейная традиция?

— Как хотите... Вроде...

Но это не только традиция семейная. Святое правило «познав, передай другому», усвоенное еще в годы ученичества, неукоснительно соблюдается Ильей Петровичем. Он профессор кафедры режиссуры документального фильма Всесоюзного государственного института кинематографии. Ученики народного артиста СССР И. П. Копалина с успехом работают на советских студиях и за рубежом. От этого корня растет надежная кинематографическая смена.

На столе горка альбомов. В них как бы биография Ильи Петровича — в фотографиях, рецензиях, дипломах. Целая страничка отведена фильму «Один из многих». Я не случайно задержался на ней. «Один из многих» — заметная веха на трудной улице поисков, новаторских по всей своей сути. В кино появился звук. Вокруг сразу же разгорелись споры. Одни категорически отвергали его, другие принимали с оговорками, третьи утверждали (а их было большинство), что звук может быть записан лишь в специальных павильонах. Что? На природе, на улице, в цехе? Боже упаси. Илья Петрович пошел всем наперекор. Он вытащил в поле (картина посвящалась деревне) громоздкий аппарат инженера Шорина. Трудно было? Да. Но ведь экспериментировать никогда не просто. Зато какой восторг, какое удовлетворение испытали создатели фильма, когда с экрана зазвучали песни крестьян, смех ребенка, плеск речной волны, шорох травы, срезаемой косой. Документальный фильм стал богаче, получил новое измерение — звук.

— То же и с цветом,— не то с удовлетворением, не то с огорчением говорит Илья Петрович. Но я уловил в его спокойном, чуть глуховатом голосе и нотку огорчения. Она вкралась в эту короткую реплику не случайно. Ведь цвет не сразу завоевал себе поклонников даже среди мастеров художественного кино. Чего уж тут говорить о документалистах. Пришлось и здесь поломать копья. И было из-за чего. Ставился фильм «День победившей страны». Сразу же после войны. На столе лежал великолепный сценарий Бориса Агапова о трудовых подвигах народа, перековывающего мечи на орала. Жить — значит строить: такова была основная мысль сценария. И раскрыть ее хотелось, широко, эпически. Цвет, конечно, играл в решении этой задачи немаловажную роль. Он еще шире раздвигал рамки возможного в кино. Илья Петрович это отлично понимал, «чувствовал всеми фибрами души». И вместе с режиссером И. Сеткиной он взялся за осуществление задуманного. Помогало им около ста операторов, разъехавшихся по стране.

То, чего хотели постановщики, удалось в полной мере. Зритель увидел жизнь стра-

ны во всей ее творческой многогранности и романтической приподнятости. «Дню победившей страны» оказали самый теплый прием за рубежом. Восторженно он был принят в нашей стране. Правительство удостоило режиссера Государственной премии. У Ильи Петровича она была уже не первой. Высокого признания он удостоен шесть раз.

●

Ничто не стоит на месте. Тем более в эпоху, как принято сейчас писать, научно-технической революции. Развивается и техника кино. А она, так или иначе, влияет на образ, форму, манеру работы режиссера. Значит, просто примениться к технике — этого мало. Надо еще извлечь из недр своего таланта и оригинальный, «субъективный», что ли, стиль, прием монтажа кадров, найти (снова только в своей голове и чувствах) художественную трактовку эпизода, части. И когда я говорю о технических новинках, сразу взятых Ильей Петровичем на вооружение, я имею в виду и его открытие в искусстве монтажа. Он уже не просто, как раньше, соединял в определенной последовательности куски, чтобы придать им заранее продуманную, заданную направленность, раскрывая перед глазами зрителя нечто несодержащееся в этих кусках, взятых порознь, а накладывал, вкрапливал и новые компоненты: звук, цвет, объем, еще больше насыщая, обогащая фильм. Рождался, таким образом, другой, ни с чем не сравнимый, свой метр и ритм. И если Дзига Вертов приглашал работать «в пространство с четырьмя измерениями (3 + время)», то Илья Петрович довел палитру документалиста до семи пунктов — (3 + время) + звук + цвет + объем. Одной из первых лент, где в полной мере он применил все семь измерений вкупе, был широкоэкранный фильм «Мелодии фестиваля» о Пятом (Варшавском) всемирном фестивале молодежи и студентов.

Там-то, в Варшаве, и свела нас судьба накрепко.

●

— А не пойти ли...— сказал Илья Петрович, отбирая у меня альбомы.

— А не поставить ли куницу...— подхватил я.

— Вот-вот. Поняли? Хватит альбомов... А не пойти ли нам погулять... по Москве. Уж больно вечер хорош. Что скажете?

Улица Воровского была залита светом. Отчего пышные кроны старых лип, прикрывавших молчаливые фасады посольских особняков, казались еще гуще, а листья, словно опрысканные лаком, потемнели. Толпился народ у Театра киноактера, высокие двери Дома литераторов открывались чаще обычного.

— Суббота,— сказал Илья Петрович.— Люблю Москву в любую пору суток... «Москва, Москва, как много в этом звуке для сердца русского слилось...» Прав поэт.

Илья Петрович имел неоспоримое право на эту пушкинскую строфу. Для него Москва не только родной город, где он прожил более полувека, но и любимый поэтический образ. Первый фильм о Москве он снимал с Михаилом Кауфманом в двадцать седьмом году, еще будучи «киноком». Потом снимал ее затемненную, камуфлированную в тяжелую пору сорок первого. Снимал радостную и сияющую в дни празднеств и торжественных парадов. Но Москва — столица нового мира — меняется каждый день. И снова Илье Петровичу захотелось рассказать о Москве, сравнить ее с той, какой была она почти сорок лет назад.

От задуманного Илья Петрович Копалин никогда не отступал. Характер. И фильм был сделан — «Город большой судьбы» (1961). Город-громадина как бы ведет разговор с экрана о времени и о себе: делится своими радостями и заботами, своими мыслями и планами. Сколько улиц в Москве, сколько окон, сколько человеческих судеб. Авторы фильма (сценаристы С. Зенин и Ю. Каравкин) пошли по тем улицам, заглянули в те окна, поведали о тех судьбах, которые помог-

ли им наиболее полно раскрыть облик столицы.

Заканчивался фильм символическими кадрами — мечтой: советский человек отправляется в космос, и Москва торжественным салютом приветствует его. Финал этот оказался финалом предвидения. Буквально через несколько месяцев после выхода фильма в свет кадры—мечта стали реальностью. Юрий Гагарин совершил первый в мире бросок в космос. А вскоре родился фильм «Первый рейс к звездам», в работе над которым деятельное участие принял и Илья Петрович.

— Вот мы говорили о новаторстве, о роли режиссера в документальном кино. Помните, было время, когда кое-кто пытался отрицать эту роль.

— Было-было...

— А такой, ну как бы вам сказать, термин, что ли, или понятие «социальный заказ» к кинодокументалистике относится, пожалуй, больше всего. Некоторые утверждают, что он сковывает художника, не дает ему простора. Так что для новаторства в вашем жанре вроде бы...

— Не остается места. Это вы хотите сказать?

— Положим.

— Это смотря как понимать «социальный заказ». Для меня «социальный заказ» — заказ общества. Все, что я делал в жизни, делал по заказу моего народа, в его интересах. А стало быть, и моих. Сам-то я кто? Незаметная его частичка. Следовательно, это и заказ моего сердца. И если так относиться к «социальному заказу» — просторы для творчества необозримы...

Впереди показался Манеж.

— Быстро дошагали.

— Куда повернем?

— Конечно, к гостинице «Москва», а там рукой подать...

Неторопливо поднялись до заветного места.

— Ну что же, шляпы долой! — сказал Илья Петрович.

Молча мы постояли у высокой арки, обтекаемые со всех сторон говорливой толпой.

— Пошли? — спросил я.— Путь еще предстоит большой.

— Большой,— согласился Илья Петрович.— Пошли.

Мемуары

Иван Пырьев

О пройденном и пережитом...

Восстановленный в «режиссерских правах», я снова вернулся на свою родную студию «Мосфильм». Настроение у меня было хорошее, боевое, рабочее. На награждение нужно было ответить. И ответить не взволнованной благодарностью с трибуны, а делом. Дело же наше режиссерское — создавать для народа картины. И мне захотелось сделать еще один фильм о людях колхозной Украины, которых я за время работы над «Богатой невестой» хорошо узнал и горячо полюбил.

Вместе с Е. М. Помещиковым мы за короткий срок (боясь упустить летнюю натуру) пишем новый сценарий. Основная его идея подсказана теми настроениями, которыми в это время жили наша страна и наш народ.

Шел 1938 год. Международное положение все больше и больше становилось тревожным. В воздухе пахло порохом, пахло войной. Германский фашизм, с благословения англо-американских империалистов, начал оккупацией Австрии свои агрессивные действия. На Дальнем Востоке Япония, захватив центральный Китай и Маньчжурию, сделала пробное, провокационное нападение на границы нашей родины. Нападение это, как известно, закончилось для самураев печально. Советские танкисты разгромили и полностью уничтожили несколько японских дивизий...

Вот один из этих героев-танкистов, участник знаменитой Халхинголской битвы, и был задуман нами как основной герой нашего будущего фильма.

В 1938 году в нашей стране в результате успешного завершения второй пятилетки начался подъем материального и культурного благосостояния трудящихся. Реконструкция промышленности дала возможность предоставить колхозам и МТС громадное количество новой техники. На обширные поля пришли новые сельскохозяйственные машины. На смену колесным и слабосильным ХТЗ, знакомым нам по «Богатой невесте», появились мощные гусеничные ЧТЗ. Теперь для того чтобы хорошо управлять этими машинами, чтобы взять от них все, что они могут дать, нужны были люди, которые бы могли «оседлать» эти машины и освоить передовые методы труда. Нужны были стахановцы сельского хозяйства. И они появились! В числе первых зачинателей этого славного движения на колхозных полях были украинские девушки-трактористки Паша Ангелина и Паша Ковардак.

Прототипом героини нашего будущего фильма Марьяны Бажан была Паша Ковардак. С этой небольшой голубоглазой девушкой со светлыми, как лен, волосами мы неоднократно встречались, когда она по окончании посевных и уборочных работ приезжала в Москву слушать лекции в Тимирязевке. Ей мы многим обязаны в создании нашего сценария и фильма.

Итак, наш сценарий рассказывал о передовых людях сельского хозяйства, овладевших новой техникой, новыми методами труда и о перевоспитании на основе их опыта таких отстающих, как Назар Дума, Савка и другие.

Угроза же войны, нависшая в те дни над всем миром и над нашей страной, заставила нас ввести уже в режиссерский сценарий еще одну тему — тему боевой готовности наших людей защищать свои завоевания, свой труд, свою Родину.

Дружная совместная с автором работа дала возможность создать сценарий, который при режиссерской разработке почти не подвергался изменению. В авторском варианте действие начиналось на Дальнем Востоке, в одном из танковых подразделений. Командир полка говорил хорошие напутственные слова танкистам, уходящим из

Окончание. Начало см. в № 7, 8.

армии по окончании срока службы. Заканчивался же сценарий встречей тракторной бригады Клима Ярко, уходящей с полей после окончания уборочных работ, с колонной танков, идущих на осенние маневры...

И возможно, такое начало и финал остались бы в фильме, если бы он не был задуман как музыкальный. Музыка писалась во время работы над режиссерским сценарием и вошла в фильм одним из основных компонентов.

Прекрасные песни, созданные композиторами Дм. и Дан. Покрасс и поэтом Борисом Ласкиным, потребовали себе места в будущей картине, чему я, признаться, не только не противился, но, наоборот, всемерно содействовал. Мне хотелось, чтобы музыка в «Трактористах» создавала лирическую атмосферу, органически сливаясь с поступками и действиями героев, помогала бы углублению их характеров и, становясь на какое-то время ведущим выразительным средством, несла и идейно-драматургические функции...

К сожалению, это не в полной мере удалось в «Трактористах» и нашло, как мне кажется, более полноценное воплощение только в моих последующих музыкальных картинах.

Но все же песни «Три танкиста» и «Марш танкистов» по своему характеру и содержанию были как раз такими, что смогли заменить собой два не вошедших в картину сценарных эпизода. Фильм сразу, с заглавных титров, начинался песней «Три танкиста» и заканчивался грозным маршем, который запевал Назар Дума на свадьбе Марьяны Бажан и Клима Ярко. Слова марша единодушно подхватывали все присутствующие трактористы, и они звучали торжественной клятвой встать, как один, на защиту Родины!

Две эти песни и определили форму фильма, придав ему музыкальный и романтический характер.

Хочу еще добавить, что в разгар работы над фильмом, в октябре тридцать восьмого года, немецкие фашисты оккупировали значительную часть территории Чехословакии, и был момент, когда наша страна находилась на грани войны с германским агрессором. В связи с этим мы решили еще сильней подчеркнуть оборонную тему фильма. Был введен эпизод — трактористы находили во вспаханной земле немецкую офицерскую каску, оставшуюся на полях Украины после оккупации 1918 года.

Это я вспоминаю для того, чтобы на небольшом примере показать необходимость быть в курсе событий, жизни страны во время постановки современного фильма (которая иногда продолжается год, а то и более) и всемерно стремиться к тому, чтобы картина не отставала от жизни и не ставила перед зрителем тех проблем, которые уже давно решены.

Итак, сценарий «Полюшко-поле», ставший впоследствии фильмом «Трактористы», был закончен и запущен в производство. Начался подготовительный период.

●

Несколько слов о подготовительном периоде. На основании многолетнего опыта смею утверждать, что это самый важный и самый ответственный период в создании фильма.

Бытует мнение, что относительно большая по времени подготовка к съемкам нужна только для картин исторических и картин, создаваемых по произведениям классиков, где нужно изучать эпоху, ходить по музеям, собирать иконографический материал, шить костюмы и т. д. и т. п.

Что же касается картин современных, то их можно «провернуть», ничего не изучая и не собирая, поскольку все известно и знакомо. Это грубая ошибка. Этим, как мне думается, объясняются многие промахи, недочеты, компромиссы и, в конечном результате, провалы некоторых фильмов, повествующих о современности. Режиссура таких картин, очевидно, не хотела, не сумела сосредоточить свое внимание в подготовительном периоде на изучении того жизненного материала, который лежал в основе сценария. А исходила из своих готовых, весьма приблизительных представлений... Между тем подлинная жизнь во много крат интересней наших представлений о ней.

Вот почему в подготовительном периоде необходимо максимально расширить свое знакомство с жизнью в тех ее проявлениях, которые связаны с материалом сценария. Кроме сосредоточения в съемочной группе нужных газет, журналов, фотографий и т. д. необходимо посещать заводы, квартиры, выезжать в колхозы, на стройки и всеми другими способами накапливать и обогащать наблюдения и знания. Очень важно фотографировать наиболее интересное из увиденного: типы людей, костюмы, обстановку.

Все это сможет навести режиссера, да и всю его творческую группу, включая актеров, на полезные размышления и подсказать интересные, неожиданные решения, которые безусловно сделают фильм более правдивым и жизненно убедительным.

●

Почти на все роли нам удалось подобрать хороших актеров: Клима Ярко должен был играть Николай Крючков, Марьяну Бажан — Марина Ладынина, Савку — Петр Алейников, директора МТС — Степан Каюков. Не хватало только исполнителя на роль Назара Думы. Мы долго искали его, много «пробовали», но интересного и самобытного актера подобрать не смогли. Однажды мне показали для отбора на эпизодические роли трактористов группу молодых парней. Среди них ростом, фигурой и широким, немного раскосым лицом выделялся один — в белой «капитанке», матросской тельняшке и небрежно накинутом на плечи пиджаке.

Это был Борис Андреев, приехавший в Москву с Саратовским драматическим театром на гастроли. Пригласив его в режиссерскую комнату, я побеседовал с ним и тут же объявил

ему, что буду «пробовать» его на одну из главных ролей в новой картине, дал сценарий и назначил репетицию. Выйдя из комнаты, Андреев от волнения одним залпом выпил полный графин воды и громко заявил ассистентам: «Ерунда все это! Не подойду я вам. Не справлюсь!»

Однако на другой день вовремя пришел на репетицию и показал свои недюжинные способности. Еще одна, другая репетиции. Пробные съемки. И на роль Назара Думы — «тракториста, поднимающего одной рукой за колесо трактор ХТЗ», — был взят никому не известный молодой саратовский парень, в прошлом беспризорник, грузчик, слесарь, сейчас известный всему Советскому Союзу народный артист СССР Борис Федорович Андреев.

Я люблю снимать актеров молодых, мало известных, с ними легче и проще работать, чем с теми, у кого уже есть имя, но часто и большие претензии и профессиональные штампы. Так было и в «Трактористах» — почти все актеры впервые выступали в больших ролях. Все они были свободны. Нигде параллельно не снимались. В театрах не играли. И к общей радости группы, были всецело в распоряжении режиссуры. Когда мы выехали на натурные съемки, они, как правило, ходили только в костюмах своих персонажей. Сдружились с колхозниками. Сами того не замечая, актеры перенимали у них привычки, говор, особенности поведения. Исполнение с каждым днем становилось все более правдивым и убедительным. Никакой репетиционный период, никакие «вживания», «поиски зерна и красок» не могут дать актеру того, чем обогащает его сама жизнь и постоянное непосредственное общение с прототипами своих героев.

Актер, играющий в кино роли наших современников, должен знать и делать почти все, что знает и делает в жизни его герой. В этом отношении лучшими актерами из тех, с кем мне приходилось встречаться, были Николай Крючков, Марина Ладынина и Сергей Лукьянов.

По ходу действия в фильме «Трактористы» Н. Крючков должен был работать на тракторе, ездить на мотоцикле, на автомобиле, играть на баяне и плясать... И все это он делал сам — почти без тренажа, а сразу, что называется, с ходу. Мне кажется, что если бы Николаю Крючкову нужно было по ходу роли взлететь на самолете и приземлиться, он бы это сделал не задумываясь...

То же хочется сказать и о Марине Ладыниной. В «Трактористах» ей надо было летать по степи на мотоцикле, вести по пахоте сложный гусеничный ЧТЗ, и она это делала так, как будто уже давно была трактористкой и неоднократно участвовала в мотогонках...

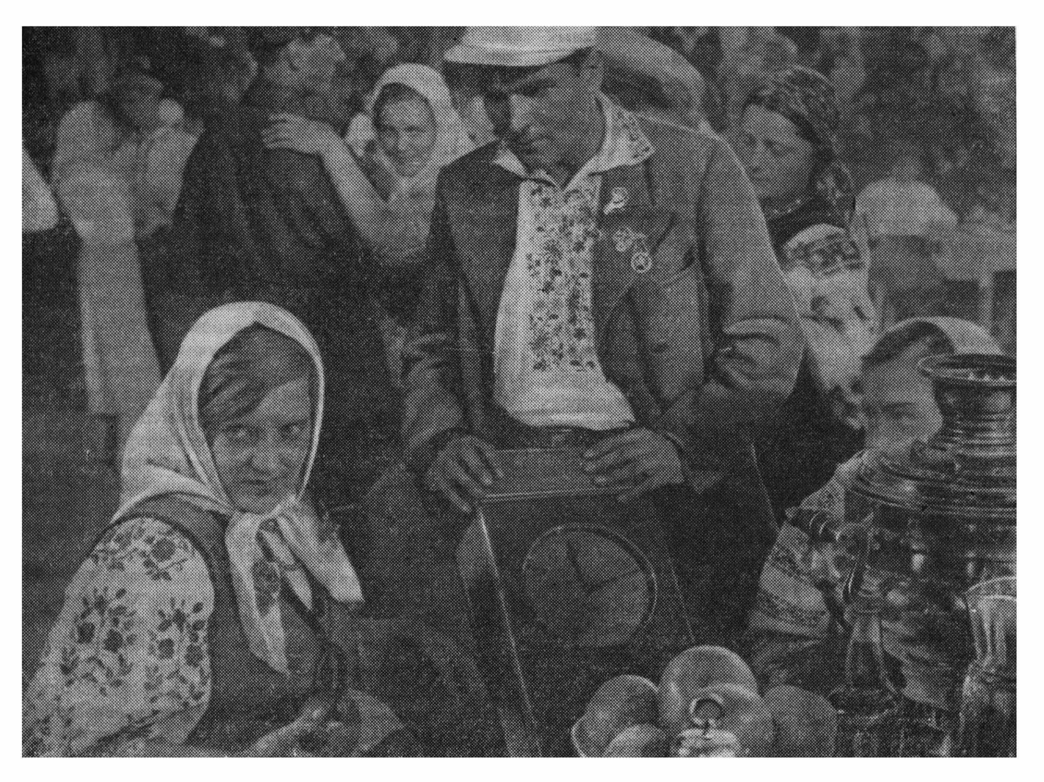
В «Кубанских казаках» ее героиня Галина Пересветова должна была участвовать на беговой качалке в рысистых гонках. После двух тренировочных «проминок» Ладынина взяла у конюха вожжи и одна помчалась на рысистой классной лошади, как заправский наездник. А если в каких-то далеких планах, где не только ее лица, но даже фигуры не было видно, я давал указание заменить ее «дублером», то она со слезами на глазах категорически требовала дать ей возможность ехать самой, заявляя, что это ее актерское право и она никому его не уступит...

А покойный Сергей Лукьянов в роли Гордея Ворона! Какой настоящей казацкой посадкой сидел он в седле. Как лихо и смело мчался он на коне по степи...

Да, удивительными кинематографическими качествами обладали эти три актера. Их умение петь, плясать, управлять машинами и лошадьми; их железное терпение, навык, не дрогнув глазом, выдерживать любой свет, любую подсветку оператора; их точная до миллиметра ориентировка в кадре во многом облегчали работу режиссера и придавали труднейшим по съемке сценам естественность, легкость и убедительность. Хочется пожелать, чтобы эти истинно кинематографические свойства обязательно воспитывались ВГИКом в наших молодых киноактерах. И чтобы, не дай бог, они не были похожи на тех театральных актеров, которые считают все это ненужным и лишним. Помню, например, сколько мучений, впустую затраченных съемочных часов и дней стоил нашей творческой группе актер В. Д-в, игравший в «Кубанских казаках» лихого наездника Николая Ковылева. Несмотря на то что обучение его верховой езде началось еще задолго до съемок в одном из московских манежей и, не прекращаясь, шло ежедневно во время натурных съемок на Кубани, он так и не научился не только ездить, но даже более или менее прилично сидеть на лошади... А сколько писем получил я после выхода картины на экран от донских и кубанских колхозников, где они меня упрекали за то, что Николай Ковылев, молодой казак, не умеет ездить на коне!..

В «Богатой невесте» на роль колхозного сторожа деда Наума Кудяки был приглашен один весьма известный актер МХАТа. Он приехал к нам в Канев задолго до съемок с целой семьей. Жил. Отдыхал. Купался. Загорал. Наконец настал его первый съемочный день. По ходу сценария он должен был тихим шагом проехать по улице на очень старой, тощей лошади, которой не только бегать, но ходить по белу свету уже надоело, и она пользовалась каждой удобной минутой, чтобы остановиться и сладко подремать. Так вот. Подвели эту лошадь нашему актеру, взглянул он на нее и сразу в лице переменился. Но молчит. Виду не показывает.

Поставили мы перед лошадкой табурет, чтобы актеру было удобней на нее взгромоздиться. Стал он на табурет, перебрался с помощью помрежа на спину «одра». Уселся. Поправился. Взял повод в руки. Ну, думаю я, все в порядке, и скомандовал: съемка! Но как только коняга двинулся с места, актер наш неожиданно съехал на бок и мешком повалился на землю... На этом, собственно, его роль и закончилась, пришлось вызвать другого...



«Богатая невеста» (1937). Марина — М. Ладынина, Павло Згара — Б. Безгин

А сколько напрасно потратили мы хороших съемочных дней на «Трактористах», когда за руль эмтээсовского газика садился покойный ныне Степан Каюков, игравший роль директора МТС. От первого его прикосновения к рулю и акселератору «газик» делался буквально сумасшедшим. Он то внезапно срывался и мчался на аппарат, грозя раздавить оператора и режиссера, то с отчаянным скрежетом мчался назад, то вдруг настолько круто заворачивал, что два колеса, лишившись опоры, бешено вертелись в воздухе, и мы, испуганно зажмурив глаза, думали: ну, конец, разбился наш Степан!..

●

Подготовительный период «Трактористов» заканчивался. Оставалось выбрать места натурных съемок и записать фонограммы песен. Выбирать натуру мы выехали вдвоем с художником картины В. П. Каплуновским. Проехав на машине от Николаева до Одессы, мы остановили свой выбор на Гурьевской МТС, расположенной на берегу Буга, недалеко от его впадения в Черное море. Нас прельстили необъятные степные просторы, огромные массивы золотистых хлебов и черной пахотной земли.

На первый взгляд, в степи нет ничего такого, что могло бы порадовать глаз взыскательного художника или оператора. Не на чем, как говорят они, держаться свету, нет теней, нет деревьев. Степь голая и гладкая, как стол. Но это только первое впечатление. А если пройти по степи пешком километров пять-десять или проехать по ней верхом на лошади, то вам раскроются все ее прелести. Вы увидите прекрасные овражки, холмики, вековые курганы, увидите различные степные растения, высокие травы, ковыль...

А как хорошо, как рельефно выглядит в степи человек! Его далеко, далеко видно. Он ничем не заслоняется. Ничто не отвлекает ваш глаз от его свободно шагающей фигуры. Нет, лучшего места, чем эти степи, для наших героев — трактористов — выбрать было нельзя! В этих бесконечных просторах есть что делать мощным тракторам. По этим до горизонта уходящим массивам пшеницы есть где разгуляться комбайнам. И человек здесь действительно будет хозяином земли, хозяином кадра!..

К сожалению, этот восторг не разделил со мной оператор фильма А. В. Гальперин. Приехав в степь уже на съемку, он был чрезвычайно удивлен. Голая степь! Белое небо! Черная земля! Нет, это

снимать нельзя! Из этого ничего не получится! — категорически заявил он. И только когда я сказал ему: мы дадим вам, Александр Владимирович, пятьсот метров пленки на освоение степей, попробуйте поснимайте, а там посмотрим, он успокоился, стал делать экспериментальные съемки, вошел во вкус, нашел интересное решение этого трудного пейзажа и очень хорошо снял всю картину.

Пейзаж у А. В. Гальперина получился органически слитым с образами людей, с их машинами и трудом. Он стал органичен и по отношению к основной теме картины, чем во многом помог ее решению.

Страна наша, как известно, простирается от Белого моря до Черного. От Карпатских гор до Тихого океана. У нас много прекрасных, величественных рек. Десятки обширных глубоководных озер. Высокие горы: Кавказ, Памир, Урал, Алтай, Саяны, Хибины. Бескрайние степи. Непроходимые девственные леса, тундры и прелестные плодородные долины... В фильмах же наших полутеатральные декорации зачастую вытесняют мощное выразительное средство — пейзаж. А если он где-нибудь иногда и промелькнет, то не более как монтажная перебивка, отделяющая одну сцену от другой.

Излишнее увлечение декорациями придает фильму замкнуто-камерный характер и лишает его той подлинной атмосферы жизни, которую могут придать только натурные съемки.

Пейзаж может стать чрезвычайно действенным компонентом фильма. Он может, так же как музыка, не только создавать настроение, атмосферу, но и углублять содержание сцены, помогать актерам наиболее полно, интересно выявить переживания их героев. Для этого только надо, чтобы он был не простой монтажно-перебивочной фразой, а органически слитым с действием, мыслями и чувствами героев фильма. В качестве примера такой «слитности» мне хочется привести одну сцену из «Сказания о земле Сибирской» (пусть мне простят эту нескромность...).

Наташа Малинина и Андрей Балашов, радостные от неожиданной встречи в далекой Сибири, взбегают во время утренней прогулки на вышку огромного строительства, расположенного в тайге. Андрей увлеченно рассказывает Наташе об этой стройке, о ее людях... Он горячо говорит о том, что здесь когда-то было, и о том, что будет в недалеком будущем. Взволнованная Наташа, как зачарованная, слушает его.

Неожиданно Андрей заканчивает свой рассказ любовными стихами, обращенными к ней. Их руки встречаются. Он сжимает ее в объятиях. Они сейчас самые счастливые на всей земле... И в это мгновение, как бы благословляя их счастье, восходит солнце. Теплые, ласковые лучи его, осветив лица влюбленных, пробуждают к жизни природу. Цветы, деревья, река, ручейки и вся тайга озарились вдруг светом и засияли, как бы разделяя то большое чувство, которое переживали в эти секунды наши герои, застывшие от глубокого восхищения перед раскрывшейся им в своей неповторимой, девственной красоте природой...

Органическое слияние пейзажа с настроением героев помогло создать сцену, насыщенную атмосферой счастья и радости, чего никогда не могли бы сделать только одни актеры, как бы талантливы они ни были. В этом, как мне кажется, и есть одно из особых свойств нашего киноискусства.

●

После того как была выбрана натура, нам оставалось только записать фонограмму музыки и можно было выезжать в экспедицию.

Предварительная запись музыки к не начатой съемками картине — дело весьма сложное, и на особенностях этого процесса работы композитора и режиссера хотелось бы несколько задержаться.

Лично я (да, наверное, и многие другие) придаю музыке в кино чрезвычайно большое значение, добиваясь, чтобы она была не иллюстративна, а глубоко, органично вплеталась в ткань фильма, в его изобразительное решение и помогала выявлению человеческих характеров.

Выбор музыкального материала безусловно принадлежит компетенции композитора. При этом он должен исходить из тех соображений, которые диктуются особенностями сценария и режиссуры. Но музыкальные пропорции внутри фильма ни в коем случае не должны ему навязываться и стеснять его. Нельзя представить себе дело так: режиссер — заказчик, а композитор — лишь бесправный исполнитель. Это и неверно и вредно. Режиссер не всегда хорошо и правильно понимает музыку и ее роль в фильме. Но и композиторы (не все, конечно) подчас относятся к своей работе в кино неуважительно, ремесленнически.

Отношения композитора и режиссера должны быть по-настоящему творческими; так же как автор сценария, оператор, художник, композитор тоже должен на всем протяжении создания фильма работать в тесном содружестве с основным творческим коллективом, а не привлекаться к написанию музыки в монтажно-тонировочный период.

Как правило, почти все музыкальные фильмы снимаются под заранее записанную музыку. Фонограмма еще задолго до съемки определяет не только атмосферу и настроение сцены, но и ритм ее монтажа, темп внутрикадрового действия, размер кадра-плана, монтажные переходы, стыки и т. п.

Уже в момент работы с композитором над клавиром режиссер должен абсолютно точно, в пределах секунд рассказать композитору свое решение всей музыкальной сцены. И чем ясней и подробней он продумает ее, чем детальней сделает ее монтажную разработку, тем больше возможностей даст композитору выразить все это в партитуре и тем синхронней сольется впоследствии изобразительная часть сцены с музыкальной.

В качестве примера такой работы с композитором хочется привести начальную сцену из фильма



Клим Ярко — Н. Крючков, Марьяна Бажан — М. Ладынина



Назар Дума — Б. Андреев

«Трактористы» (1939)



Савка — П. Алейников

«Кубанские казаки». В музыке И. О. Дунаевского она называется «Урожайная».

Размер и характер ее были намечены в режиссерском сценарии. Перед Дунаевским и поэтом М. В. Исаковским стояла задача найти единое музыкально-поэтическое решение этой сцены. Прочитав сценарий, поэт написал текст песни, а композитор музыку. Но после неоднократного прослушивания музыки за роялем у меня возникла мысль экспонировать на песне основных героев фильма. Для этого каждому из них, соответственно характеру, надо было дать несколько фраз песни. Это потребовало дополнительной работы над текстом и клавиром. Когда же окончательный вариант песни был готов, началась монтажная разработка ее по кадрам, что опять потребовало некоторого расширения клавира и добавления к нему нового музыкального материала для заключительных, наиболее эмоциональных кадров уборки урожая и постепенного, плавного перехода к народной песне.

После тщательно проведенной работы И. О. Дунаевский уже точно, по секундам знал длительность каждого плана и монтаж всей сцены метражом более двухсот метров.

Это позволило композитору так подробно разработать партитуру, что фонограмма музыки стала на съемках заменять рабочий сценарий.

Должен признаться, мне нравилось работать на съемках под фонограмму. Она не только диктует точный метраж сцены, заставляя постановщика быть предельно выразительным и лаконичным в ее решении, но создает и поддерживает у всех, кто работает на съемочной площадке, необходимое настроение.

Говоря о музыке, не могу не сказать несколько слов о замечательном музыканте, удивительном человеке и моем большом друге И. О. Дунаевском.

В содружестве с ним я находил истинное удовольствие от того глубоко принципиального и вдохновенного отношения, которое он проявлял к каждому эпизоду фильма. Как композитор Исаак Осипович обладал редким, незаменимым для нашего искусства качеством: ясным видением еще не снятой, а только задуманной сцены, каким-то особенным чутьем он угадывал ее ритм, ее настроение. Нередко его музыка определяла собой решение всего фильма.

Дунаевский, как никто, умел своей музыкой подчеркнуть и углубить характеры персонажей, с особой яркостью передать их чувства, обострить конфликты и помочь режиссеру довести сцену или эпизод до художественного обобщения.

Музыка Исаака Осиповича всегда эмоциональна, красочна, жизнерадостна. Она то празднично приподнятая, то лирически задушевная или до озорства веселая и смешная, но всегда искренняя, глубоко гражданственная и необычайно доходчивая.

Диапазон творчества Дунаевского до чрезвычайности разнообразен. Он написал более десяти оперетт, много романсов, вальсов, полек, маршей и даже много своеобразной симфонической музыки. Но больше всего он написал массовых песен. В этом жанре талант его проявился с исключительной силой. Песни его запоминались почти мгновенно. Бывало, не успеет картина еще выйти на экран, как песни ее уже поются повсюду.

Участие Дунаевского в работе над фильмом всегда приносило успех. Своей музыкой он во многом помог Г. В. Александрову в создании лучших его картин «Веселые ребята», «Волга-Волга», «Цирк». Очень много помог он и мне в работе над «Богатой невестой», «Кубанскими казаками», «Мы за мир», «Испытанием верности». Лучшей его песней в моих картинах я считаю песню «Летите, голуби, летите». Она и величественна, как гимн, и лирична до предела, и проста, и задушевна, как колыбельная...

Более чем в пятидесяти фильмах звучала на экранах наших, да и зарубежных кинотеатров музыка Дунаевского. Песни его, созданные к этим фильмам, до сих пор поет наш советский народ. Их поют в минуты радости и печали, в часы труда и часы отдыха...

Пройдут десятки лет. Многие наши фильмы износятся, устареют, исчезнут, а лучшие песни Исаака Осиповича, я уверен, будут жить. И наши далекие потомки, напевая их, будут вспоминать о величии и красоте эпохи, современником которой был выдающийся композитор Исаак Дунаевский!..

Но вернемся к работе над фонограммой. Во время работы над «Трактористами» нами было записано двенадцать вариантов, в процессе работы над «Свинаркой и пастухом» около двадцати, над «Сказанием о земле Сибирской» и «Кубанскими казаками» — еще больше. И с каждой фонограммой, до момента ее окончательной записи, приходилось вести такую же работу, пример которой я приводил, рассказывая об «Урожайной» из «Кубанских казаков». А так как почти все песни в фильмах, которые я ставил, исполнялись теми же актерами, что играли роли, хотя до этого они совершенно не пели или пели только в компании своих друзей под аккомпанемент гитары, то станет ясно, сколько требовалось репетиций, чтобы подготовить их к «сольному выступлению» с большим или малым симфоническим оркестром, под управлением дирижера с его грозной и неумолимой палочкой...

Казалось бы, логичней вместо актера, исполнителя роли, пригласить для песни опытного певца. Однако это почти всегда ведет к неудаче, так как нередко сразу за исполнением песни, а иногда и во время его актер разговаривает с партнером, и при переходе от пения к диалогу зритель легко обнаруживает разницу голосов, чувствует фальшь и подделку. Кроме того, как правило, актеры искренней и душевней исполняют песни ставшего им близким героя, чем пришедший со стороны певец. Вот почему во всех музыкальных фильмах, которые мне удалось поставить, за редким исключением, вокальные номера исполнялись теми же актерами, которые играли роли.

●

«Трактористов» мы сняли сравнительно быстро. Начав съемки в июне, мы в конце декабря представили фильм на утверждение нового председателя Комитета по делам кинематографии С. С. Дукельского. С. С. Дукельский был человек весьма честный, с широким государственным размахом. Но, к сожалению, в вопросах искусства абсолютно некомпетентный. Почему его назначили руководить кинематографией, было для всех загадкой...

Когда я уезжал в экспедицию, Семен Семенович вызвал меня и дал категорическое указание, чтобы «Трактористы» были точно такой же картиной, как «Богатая невеста».

— Вот так и делайте. Ясно? — спросил он, хлопнув себя ладонью по лысине и поддернув брюки,— это была его привычка.

— Ясно,— ответил я, обещав всемерно стараться.

На прием «Трактористов» председателем Комитета приехала дирекция студии, Е. Помещиков и я.

Просмотрев картину, Семен Семенович встал, пожал мне руку и, сказав: «Идите отдыхайте, товарищ Пырьев»,— вышел.

Дня через три его секретарь попросил меня прийти в Комитет в два часа ночи. В то время руководящий состав комитетов и наркоматов, как правило, находился в своих учреждениях до 3—4 часов ночи. На тот случай, если кто-нибудь вдруг зачем-то понадобится высшему руководству.

— Хороший фильм вы сделали, товарищ Пырьев,— приветливо встретил меня С. С. Дукельский.— Но надо кое-что из него убрать. Вот пойдемте, я вам покажу.

Вошли в зал. Началась картина. Дукельский по ходу стал давать указания, где и что надо вырезать. Картину он уже знал хорошо. Очевидно, за эти дни кое-кому из высокого начальства не раз ее показывал.

— Вот это вырежьте... и это тоже...— говорил он, указывая рукой на экран.— А здесь подрежьте... вот отсюда...

— Это нельзя резать. Это панорама,— заметил я.

— Ну и что ж, что панорама?

— Она же движется!..

— Ну и пусть движется. То, что не надо, вырежьте, а остальное пусть движется... Я не возражаю... А вот эту сцену совсем уберите. Зачем она вам? И эту уберите...

Картина кончилась. Зажгли свет.

— Ну как, ясно? — весело спросил меня Семен Семенович.

— Ясно...— уныло ответил я, почувствовав, что все опять (как с «Богатой невестой» и «Партийным билетом») началось сначала. Мне предлагалось вырезать из картины лучшие комедийные куски и целые эпизоды с Андреевым и Алейниковым, которые и мне, и всей группе, и многим моим товарищам очень нравились. Всего надо было вырезать метров шестьсот, то есть почти две части.

— Делать эти сокращения, Семен Семенович, я не буду,— набравшись духу, твердо произнес я.— Они резко ухудшат картину.

— А по-моему, товарищ Пырьев, улучшат.

— Давайте покажем картину кое-кому из писателей, режиссеров,— предложил я,— и посоветуемся...

— А зачем?..— стукнув себя по голове и поддернув брюки, бодро спросил Дукельский.— Поручено это дело мне. Я за него и отвечаю. Вы вот что, вы не расстраивайтесь. Идите и подумайте. А через день приходите. Ясно?

Через день в два часа ночи я снова в приемной.

— А-а... товарищ Пырьев! — выходя из кабинета, весело приветствовал меня Семен Семенович.— Ну как, надумали?

— Нет, не надумал...

— Так... Ну что ж, пойдемте посмотрим.

И вдвоем в холодном просмотровом зале мы начали смотреть всю картину с начала до конца.

— Вот это надо вырезать... Это тоже... Здесь подрежьте и здесь... А это совсем уберите...— тыкая рукой в экран, повторял он, как хорошо заученный урок...

Так продолжалось более месяца. Ровно в два часа ночи через день меня вызывали в приемную. Как всегда приветливый, выходил Дукельский и весело спрашивал:

— Ну как, надумали?

— Нет, Семен Семенович, не надумал.

— Так...— мрачнел он. И, хлопнув себя по лысине, поддернув штаны, сдержанно говорил:— Ну, пойдемте посмотрим.

Выведенный из терпения такими методическими «ночными допросами», я начал протестовать, ругаться и даже кричать:

— Я буду жаловаться!

— Не поможет...

— Но почему не показать кому-либо, не посоветоваться?..

— А зачем?

— Но я не согласен! Я протестую! Это насилие!

— Вот вы кричите, товарищ Пырьев. Это уже нехорошо.

Наконец я не выдержал и, узнав, что Семена Семеновича в ближайшее время переведут в Наркомат морского флота, притаился дома и на телефонные звонки его секретаря не отвечал.

Однажды рано утром какой-то мужской голос попросил меня к телефону, я взял трубку, это был сам товарищ Дукельский.

— Вы что же, товарищ Пырьев, перестали приходить? Вы думаете, если меня переводят на другую работу, я уйду из кино, не закончив свои дела? Приходите сегодня в два часа ночи. Обязательно!

Но я не пошел, а взял да вечером на несколько дней уехал в Киев. А когда узнал, что Дукельский из Кинокомитета ушел, а на его место назначен И. Г. Большаков, вернулся.

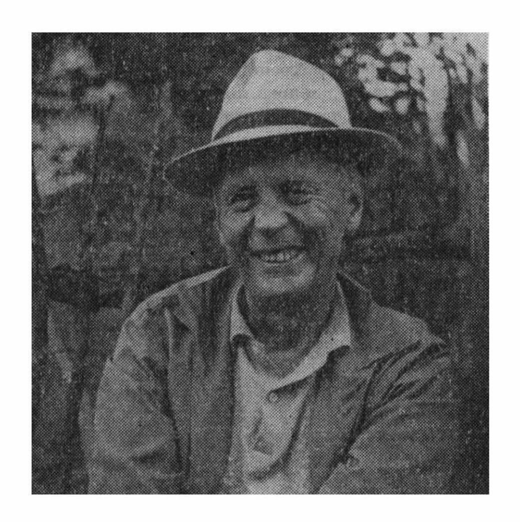
В Москве на студии меня ожидало неприятное известие. Перед самым уходом Семен Семенович вызвал своего референта в просмотровый зал, показал ему «Трактористов» и дал указание «откуда докуда что вырезать и что убрать» ...

Летом 1939 года «Трактористы» вышли на экран, имели большой зрительский успех и хорошую прессу. Но все это особой радости мне не доставило, и тогда и сейчас я уверен в том, что «Трактористы» в своем «незарезанном» варианте наиболее полно отражали предвоенное грозовое время и были намного содержательней и интересней как по актерскому мастерству, так и по режиссерскому решению.



Заканчивая почти каждую свою картину, я, разочарованный неглубокой разработкой образов, плохим диалогом и недостаточно слаженным сюжетом, мечтал поставить какое-нибудь классическое произведение... А затем, когда немного успокаивался, приходил в себя и оглядывался вокруг, желание это проходило. Хотелось снова показывать с экрана интересное время, в которое мы живем. И пусть сюжет сценария будет несовершенен и диалог его не так блестящ, думал я, зато будут показаны люди нашего времени. А их дела, их жизнь так увлекательны, что только о них и хочется говорить с экрана.

Правда, создание кинокартин о современности, как показал опыт,— это путь более тернистый, более сложный, чем работа над классикой или исторической темой. В художественном произведении всего легче говорить о прошлом, чем о настоящем. Всегда трудней создать художественно цельный образ человека, которого хорошо знает



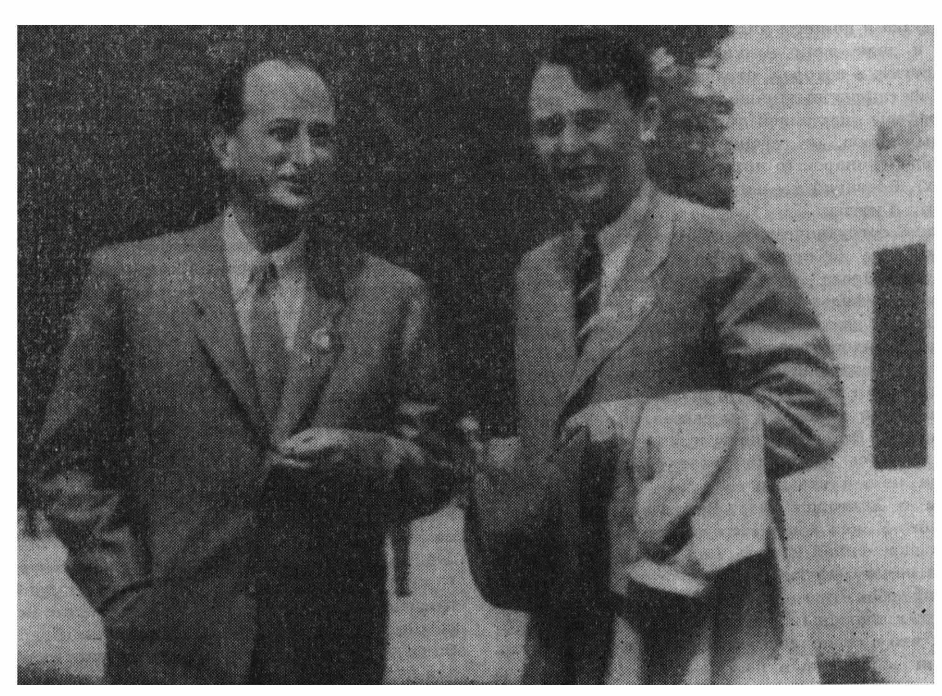
И. Пырьев





**Ю. Екельчик,
И. Пырьев,
Г. Александров**

М. Ромм и И. Пырьев



зритель, чем рассказать о людях, живших сто-двести лет назад. А еще труднее смотреть вперед, в будущее...

В 1940 году, раздумывая над неудачей моей только что тогда вышедшей картины «Любимая девушка» и работая над экранизацией романа «Воскресение» Л. Н. Толстого, я часто посещал открывшуюся в то время Всесоюзную сельскохозяйственную выставку... Прекрасные павильоны и чудесные экспонаты убедительно говорили о тех переменах, достижениях, которых наша страна добилась за последние годы.

На выставку съехались знаменитые хлеборобы, животноводы всех национальностей Советского Союза. Здесь были лучшие люди колхозов севера, юга, востока, запада, Сибири, Украины... Единой дружной семьей, нарядные и веселые, проходили они передо мной.

На выставке звучали песни всех народов нашей страны. Но меня, как русского, больше всего захватило тогда хоровое пение самодеятельных ансамблей севера.

Обдумывая все это, я понял, что передо мной прекрасная тема и красочный материал для будущего фильма... Но как к этой теме подступиться? С чего начинать? Где корень ее решения?.. Где сюжет?

Однажды в Палехском павильоне я купил небольшую шкатулку. На ней яркими красками в иконописной манере народных художников Палеха были изображены ангелоподобный пастух, играющий на свирели, и босоногая девушка с прутиком, в сарафане, пасущая поросят... И вот эта шкатулка и помогла мне найти решение темы, сюжет и даже жанр будущего фильма «Свинарка и пастух», в котором отразились мои впечатления от участников выставки, от радостной, дружной атмосферы, царившей там, от песен русских северных хоров, от героического труда вологодских девушек-свинарок (о них тогда много писали в газетах). Сценарий мы написали совместно с поэтом В. М. Гусевым.

Наше сотрудничество с Виктором Гусевым началось еще во время работы над «Конвейером смерти». После «Свинарки и пастуха» мы сделали с ним фильм «В шесть часов вечера после войны». В двух последних картинах была использована стихотворная форма диалога, которым Виктор Михайлович владел в совершенстве. Нас объединяло с ним общее стремление к романтике, поэтичности и даже, я бы сказал, к некоей «сказочности». В такой манере и в подобных жанрах нам хотелось и дальше делать фильмы о новой жизни нашей страны.

Мы с Виктором часто встречались, мечтали, думали. У нас были интересные планы, но его преждевременная смерть (он умер 35 лет) прервала наше содружество. Приостановилось развитие облюбованного нами жанра музыкально-поэтических народных комедий... Необходимо добавить, что в становлении этого жанра и в создании картин «Свинарка и пастух» и «В шесть часов вечера после войны» большую роль сыграла жизнерадостная эмоциональная музыка в то время еще очень юного, но весьма одаренного композитора Тихона Хренникова.

Съемки «Свинарки и пастуха» мы начали в феврале сорок первого года в одной из деревень Вологодской области. А в мае выехали в экспедицию на Кавказ. Места для съемок мы выбрали у самой стены Кавказского хребта, недалеко от Клухорского перевала, в чудесной долине Домбай. Съемки были очень сложные, так как всю съемочную и звуковую аппаратуру приходилось ежедневно подымать на быках и ослах на высоту 2400 метров, где были расположены высокогорные пастбища. В трудных и непривычных условиях высокогорья у наших актеров кружились головы, болели сердца... Но природа здесь была столь величественна и живописна, что, несмотря на трудности, мне хотелось обязательно снять фильм в горах.

Отсняв кавказскую «натуру», мы в июне возвращались в Москву. Начало войны застало нас в поезде.

Помню двадцать второго июня рано утром где-то после Ростова к нам в купе зашел проводник вагона и тихим взволнованным голосом сказал: «Немец на нас войной пошел...» Мы все встревожились, но не поверили. А когда немного погодя увидели на проносящихся мимо станциях толпы возбужденного народа, проводы солдат, поняли, что это правда...

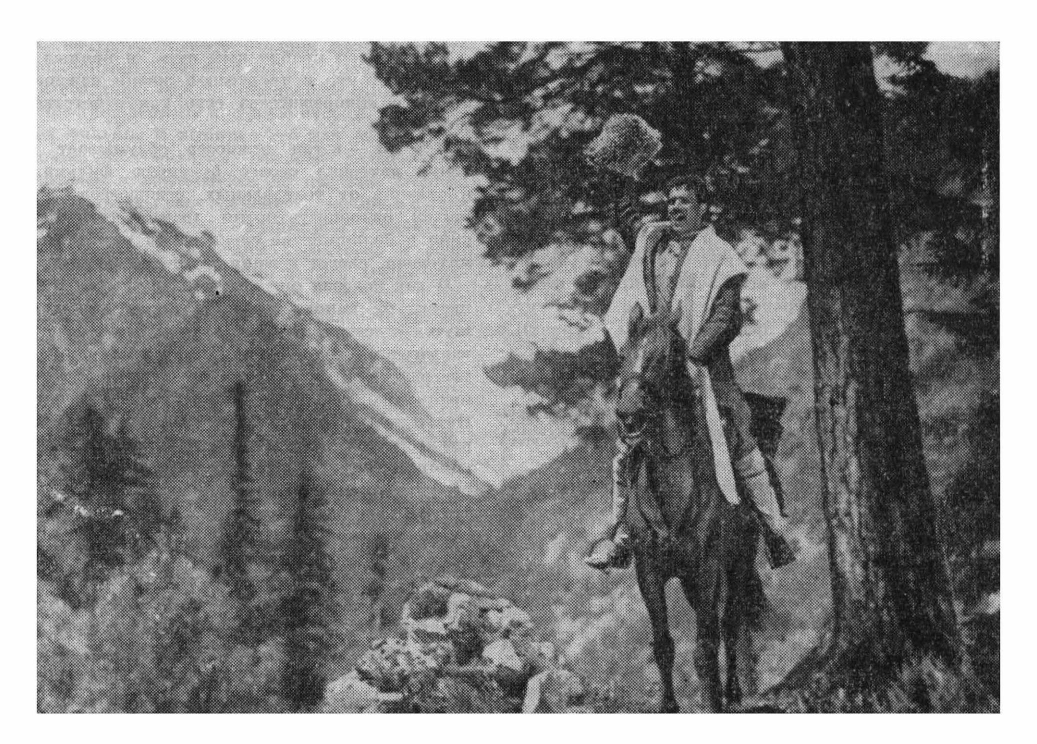
Приехав в Москву, я решил, что продолжать съемки нашего сугубо мирного фильма нет никакого смысла. Многие члены съемочной группы подали заявления о вступлении в ряды армии, получил повестку в военкомат и я.

Поставив об этом в известность директора студии А. Н. Грошева, я на другой же день утром уже был на сборном пункте. Однако в середине дня, когда нас, «запасных», уже осмотрели, зарегистрировали и построили, чтобы отвести в казармы, во двор въехала легковая машина студии. В машине сидели А. Н. Грошев, заместитель председателя Комитета по делам кинематографии И. И. Лукашев и какой-то военный, оказавшийся помощником военкома Москвы. По указанию последнего, меня тут же «извлекли» из строя, посадили в машину и увезли на студию. Оказывается, было получено указание съемки «Свинарки» во что бы то ни стало продолжать, а меня на время съемок «забронировать».

Четыре месяца, во время вражеских налетов на Москву, мы снимали наш фильм. Ночью дежурили на крышах своих домов или охраняли от «зажигалок». построенные на натурной площадке студии декорации северного села, а утром продолжали съемки.

12 октября мы сдали «Свинарку» руководству Комитета, а 14-го срочно вместе со студией вынуждены были эвакуироваться в Казахстан.

«Свинарка и пастух» — моя любимая картина. Очевидно, потому, что рождалась она в грозное для нашей Родины время и рождалась в неимовер-



«Свинарка и пастух» (1941). Мусаиб Гатуев — В. Зельдин

ных трудностях. Говорят, что и матери больше всего любят тех детей, которых они рождают в муках...

Я люблю эту картину еще и потому, что она первая моя национально-русская картина: по своей форме и по своему духу. Именно эта картина, как мне кажется, окончательно определила особенности моего творчества, которые в ином качестве нашли в дальнейшем свое выражение и в «Сказании о земле Сибирской» и в «Кубанских казаках».

В суровые дни октябрьских торжеств 1941 года «Свинарка и пастух» демонстрировалась во многих кинотеатрах как в Москве, так и в других городах Союза.

К сожалению, о «Свинарке» — шла война! — не было напечатано почти ни одного, хорошего или плохого, слова. Но в «кулуарах» Алма-Атинской студии («Мосфильм был эвакуирован в Алма-Ату) видные режиссеры и кинотеоретики высказывали о ней свое мнение: они считали «Свинарку» лубком, деревенским балаганом, дешевым зрелищем, словом, низменным искусством, далеко стоящим от истинных путей «высокого» кинематографа.

Из всех кинематографистов только один А. П. Довженко, находившийся в то время в Москве, прислал мне в Алма-Ату телеграмму такого содержания: «Вы сделали восхитительную картину. Благодарю и поздравляю. Довженко».

А В. И. Немирович-Данченко и А. Н. Толстой, как руководители Комитета по Сталинским премиям, выдвинули от своего имени «Свинарку и пастуха» на соискание премии, которую она единогласно и получила.

У зрителя «Свинарка и пастух» имела также большой успех, некоторые смотрели ее по десять раз. В свое время я получил от людей разных профессий и возрастов сотни писем об этой картине. В каждом из них бойцы, колхозники, пионеры, ученые и рабочие благодарили наш коллектив за фильм, который, как писали они, «в дни грозной опасности для нашей Родины, в минуты уныния и усталости своими песнями, шутками, своей радостью и чистотой сердец помогал нам, поднимал наш дух, давал бодрость и силы для дальнейшей борьбы с врагом...» Так писали зрители...

А что же «дешевого» и «низменного», что оскорбило тонкий эстетический вкус некоторых моих товарищей по искусству, увидели они в этом фильме?

Неужели то, что герои «Свинарки» по роду своей профессии имели дело с овцами, лошадьми, свиньями, поросятами и даже... да простят меня, с навозом?

Эти же самые критики, а также и другие, говоря впоследствии о колхозных картинах, обвинили нас в идеализации колхозной действительности, приклеили нам ярлык «лакировщиков».

Что касается «идеализации», то, действительно, форма и жанр, избранные мной и авторами сценариев Гусевым и Погодиным для выражения наших чувств и мыслей, были несколько необычны — условно романтические. Но разве романтическая идеализация находится в противоречии с нашей действительностью? Разве в жизни нашей страны не происходят «сказочные» превращения, разве не в нашей стране простые, скромные труженики становятся прославленными героями, свинарки, пастухи, лесорубы, хлеборобы, конюхи и шахтеры, совершающие трудовые подвиги, известными всей стране?

И разве у нашнх простых девушек и парней менее пылкие сердца, чем у героев романтических трагедий и комедий прошлого?

Очевидно, критики, приклеившие к нашим картинам оскорбительные ярлыки, забыли, что искусство социалистического реализма не есть простое, серое копирование жизни.

«...Прекрасно то существо,— говорил Чернышевский,— в котором видим мы жизнь такою, какова должна быть она по нашим понятиям...»

Так вот, по нашим «понятиям», жизнь должна быть такой радостной и романтичной, какой мы показали ее с В. М. Гусевым в «Свинарке и пастухе», а впоследствии с Н. Ф. Погодиным в «Кубанских казаках».

Неплохо зная жизнь простых людей, их труд, их радости и невзгоды, я сознательно стремился опоэтизировать их в своих картинах. Стремился передать лирику и пафос того нового, что нарождалось в нашей жизни. Лучшее в сегодняшнем дне всегда окрашено лучами восходящего солнца дня завтрашнего. В этом, видимо, и заключена суть романтизации жизни в искусстве.

Да, я люблю искусство яркое, праздничное, взволнованное, вскормленное живыми соками жизни, не стелющееся по земле, а тянущееся ввысь...

Я никогда не отрицал и не оспаривал права других режиссеров и сценаристов показывать жизнь только такой, какова она есть,— это их дело. Каждому, как говорится, свое. Но зачем же к тому, что мы делали из самых чистых гражданских побуждений, приклеивать оскорбительные ярлыки и отнимать у нас право показывать жизнь такой, «какой, по нашим понятиям и устремлениям, она должна быть»?

Известно, что массовый зритель охотно шел смотреть наши картины, потому что он, как и мы, любит мечтать и радоваться. Об этом наглядно говорят и цифры. «Кубанские казаки» в первый год проката посмотрели 52 миллиона зрителей, а «Свинарка и пастух», напечатанная тиражом более четырех тысяч копий, вот уже 25 лет не сходит с экранов нашей страны.

●

Осмысливая пройденный путь, я пришел к заключению, что в творческой жизни каждого советского кинорежиссера есть три ответственных момента.

Первый — когда режиссер обдумывает идею, тему, материал своего будущего фильма, ибо в отличие от театральных режиссеров, являющихся интерпретаторами драматурга, режиссер кино в большинстве случаев сам намечает тему, материал, сюжет и жанр будущего фильма.

И как показал опыт, наиболее удачны и совершенны те кинокартины, сценарии которых пишутся писателями или драматургами в тесном творческом содружестве с режиссером. Этим утверждением я ни в какой мере не собираюсь принизить ведущую роль писателя-сценариста. Нет, я хочу только сказать, что многолетний опыт режиссерской работы убеждает меня в том, что кинорежиссер является несравненно более самостоятельно мыслящим художником, чем режиссер театра. Его интерпретация единственна, неповторима. И выбор темы, идей для будущего произведения по праву должен принадлежать ему.

В 1939 году, ободренный успехом картин «Богатая невеста», «Трактористы» и не желая долго простаивать, я взял для своей следующей постановки предложенный мне руководством киностудии готовый сценарий талантливого писателя Павла Нилина «Любимая девушка» и поступил, как впоследствии оказалось, опрометчиво... Доверившись авторитету писателя и увлекшись образным языком сценария, я в производственной спешке не совсем разобрался в его идейной сущности, не смог увидеть поверхностного скольжения по важной теме и целого ряда принципиальных ошибок, за что и был наказан. Фильм получился посредственный... Затрагивая ряд морально-бытовых проблем, волнующих нашего молодого зрителя, он никакого решения этих проблем не давал. В результате получился выстрел вхолостую, так как фильм остался в стороне от тех жгучих и насущных вопросов, которыми в то время жила, да и поныне живет наша молодежь.

Раздумывая над этой неудачей и сопоставляя с ней опыт работы над фильмами «Богатая невеста» и «Трактористы», я пришел к выводу, что кинорежиссер не может быть только хорошим профессионалом и трактовщиком чужих мыслей. Он должен быть полноценным творцом фильма. И одна из основных его обязанностей — предвидеть конечный результат творческого труда возглавляемого им большого коллектива людей. Поэтому режиссер кино всегда должен быть в курсе всего нового и передового, что происходит в нашей стране, да и не только в нашей. Он должен знать, чувствовать, чем живет народ, для которого он работает. Что его волнует? Что радует? Режиссер должен предвидеть, будет ли тема его картины созвучна времени? Захватит ли она зрителя? Поставит ли она перед ним актуальные проблемы? И когда он найдет такую тему, найдет такой сце-

нарий, почувствует всем сердцем необходимость его воплощения, только тогда он может приступить к созданию своего кинопроизведения.

От сценария зависит в первую очередь успех или неуспех фильма. И выбирая его или работая над ним совместно с автором, режиссер должен быть требователен и взыскателен до предела. Помимо жизненной правды всех элементов, начиная с идеи и кончая любой деталью, от сценария должно требовать острых столкновений характеров и рожденных этими столкновениями мыслей. Очень важно, чтобы основной конфликт был облачен в интересный сюжет, изобилующий увлекательными ситуациями.

От сценария нужно требовать и юмора. Юмор — это отдых зрителя, это свежий воздух в картине. И в каком бы жанре ни был написан сценарий, в нем обязательно должны присутствовать элементы юмора. Там, где нет улыбки, нет смеха, там неизменно возникает угроза скуки.

Сценарий — не рассказ, не повесть и не роман. Это особый род литературы. От него надо требовать ясности изложения, предельной лаконичности в разработке сцен и эпизодов. Каждое лишнее слово диалога — полметра, а иногда и метр. Триста лишних слов — двести метров ненужного, тормозящего действие материала. Следует избегать и излишних мотивировок. Перестраховочные мотивировки также перегружают картину метражом, мешают стройности и эмоциональной насыщенности рассказа. Анекдот, хорошо и лаконично рассказанный, смешон, тот же анекдот, рассказанный с обильными пояснениями, становится скучным и глупым.

Зрителю надо доверять. А самое лучшее — постараться сделать его активным соучастником вашего творчества. Его надо увлечь фабулой, сюжетом произведения, чтобы он полюбил героев, поверил им, сроднился с ними. Его надо поднять и нести на крыльях глубоко правдивых, высоко эмоциональных чувств вашей фантазии... Тогда, в этом полете, он сам на какое-то мгновение станет художником и многое из недосказанного, только намеченного вами домыслит, дофантазирует и оправдает...

Могут, разумеется, найтись и такие зрители, которые наперекор очевидности будут упрекать авторов фильма в том, что они-де чего-то «не досказали», «не дообъяснили». Иные товарищи в письмах своих спрашивали, например, меня: почему Андрей Балашов из фильма «Сказание о земле Сибирской» уехал со строительства, не отметившись в отделе кадров?.. Но разве на таких «любознательных» зрителей должны ориентироваться кинодраматург и режиссер?

Сценарии, как и люди, бывают настолько разные, что к ним не может быть одинакового подхода. Я предпочитаю, когда в сценарии существует не одна ситуация, не одна сюжетная линия, а несколько. Это создает возможность параллельного действия, а значит, и возможность лаконичной съемки эпизодов. Их можно не заканчивать, в них можно многое опускать, используя, таким образом, преимущество параллельного монтажа.

Сценарий необходимо тщательно проверять с точки зрения правдоподобия описываемых в нем жизненных положений и производственных ситуаций. Помню, например, в одном из сценариев, который мне предстояло поставить, речь шла о разборке на слом старого паровоза. Автор описывал этот процесс в следующих эмоциональных выражениях: «Паровоз подходит к мощным кранам, протягиваются гигантские клещи и, вырвав трубу, начинают разрывать его на части... Паровоз борется, ревет, стонет...» Все это выглядело очень эффектно и обещало интересные возможности. Когда же мы приехали на Подольский завод, дабы все это проверить, то были очень удивлены и разочарованы, так как в действительности описанная ситуация оказалась невыразительной и скучной...

Не следует увлекаться в сценарии и количеством персонажей. Позволю, для пояснения мысли, прибегнуть к грубому подсчету: если в фильме 2000 метров и 20 персонажей, то на каждого из них придется в среднем 100 метров. Уменьшая количество персонажей, вы увеличиваете возможности обстоятельной, подробной и более глубокой их характеристики.

Наконец, совершенно необходимо, чтобы литературный сценарий принимался от автора в законченном виде, то есть со всеми теми доработками и исправлениями, которые необходимы. Совершенно недопустимо откладывать исполнение доработок на период написания режиссерского сценария. Режиссерский сценарий — это уже «рабочий сценарий», в котором помимо режиссера принимают участие оператор фильма, художник и другие. И на них нельзя возлагать тех обязанностей, которые лежат на авторе литературной основы.

Придавая первостепенное значение выбору режиссером сценария, считаю очень важным условием неоднократную проверку правильности своего выбора. Лучшая форма такой проверки — чтение и обсуждение сценария на людях, на народе, особенно среди тех, кто близок к сценарному материалу и его персонажам.

●

Говоря о втором ответственном моменте в творчестве режиссера, я имею в виду исключительную важность «творческого ключа», то есть определения того жанра, той своеобразной формы, того стиля, в которых должна быть осуществлена постановка фильма.

Режиссер не имеет права эксплуатировать какую-либо раз и навсегда выбранную, освоенную и любезную его сердцу манеру, будто бы подходящую к решению любой темы, любого сценария. Еще хуже, когда он декларирует свою манеру как единственную и универсальную для всего советского киноискусства.

Каждый новый фильм, в зависимости от особенностей сценария, темы, образов, может потре-



«Кубанские казаки» (1949). Пересветова — М. Ладынина, Гордей Ворон — С. Лукьянов

бовать от режиссера нового постановочного решения, особого подхода к работе с актером, оператором, художником. Режиссер должен уметь облечь тему сценария в свойственную только ей эстетическую форму, которая при правильном решении раскроет во всей глубине авторский замысел, придаст фильму острую выразительность, заставит его засверкать богатством человеческих характеров.

Режиссеру, если он не дилетант, а хороший профессионал, необходимо обладать таким высоким мастерством, чтобы иметь возможность сегодня ставить комедию, завтра драму, а послезавтра документальный фильм. Здесь важна широта диапазона, разнообразие палитры. В искусстве нельзя заменять набор «ключей» единственной «отмычкой». «Отмычка», как правило, портит хороший замок, не открывает его, а взламывает.

Но какова бы ни была форма, избранная режиссером для выражения содержания сценария, она должна быть прежде всего занимательна. Должна помочь овладеть вниманием зрителя, проникнуть в его сердце, рассмешить или потрясти его, доставить эстетическое наслаждение. Иначе, как бы ни была высока проблема или прекрасна идея сценария, они окажутся забытыми зрителем сразу же после его выхода из кинотеатра.

До сих пор высказывается мнение, что занимательность и увлекательность есть монопольное свойство картин только комедийного, приключенческого и спортивного характера. Что же касается картин «серьезных», эпических, трактующих большие, важные темы, изображающих наше историческое прошлое или ставящих кардинальные вопросы жизни, то для таких картин занимательность, дескать, не обязательна и даже вредна...

Таким картинам из-за важности темы делалась «скидка», а зачастую и полное всепрощение их художественных «огрехов». Раз тема важная, политически правильная, ошибок нет — значит все хорошо. Значит, и сценарий хорош, и режиссер талантлив, и актеры прелестны, и краски и звук великолепны... Хотя на самом деле в «проблемном фильме» все было серо, тускло и неинтересно, так что даже тема, как бы важна она ни была, стала плоской, скучной и, таким образом, скомпрометированной.

Вопрос о занимательности наших картин чрезвычайно важный и насущный. В чем же, как мне кажется, заключается эта самая «занимательность», если понимать ее не вульгарно, не упрощенно и без какого-либо приспособления ее к обывательским вкусам?

Она в силе воздействия на зрителя яркой художественной формой, близкой и понятной миллионам.

В зависимости от жанра фильм должен потрясать зрителя драматизмом действия или смешить и радовать комедийными положениями, обогащать знаниями или поражать открытием яркого человеческого характера.

Мы же чаще всего рассказываем зрителю то, что он сам не хуже нас знает. Причем рассказываем длинно, примитивно, без юмора, без полета фантазии, иногда даже без темперамента — уныло и прозаично...

В этом, я думаю, одна из главных причин того, что за последнее время между нашим искусством и зрителем образовался некий разрыв, образовались «ножницы».

И вот вместо того чтобы глубоко проанализировать причины разрыва и сделать принципиальные выводы, в нашей кинематографической печати и на творческих пленумах и конференциях стали раздаваться голоса, что зритель-де наш в массе своей еще не дорос до понимания многих наших картин.

Несколько лет назад я присутствовал на одном из народных кинофестивалей Сибири, где были не только просмотры новых кинокартин, но и многолюдные зрительские конференции, дружеские встречи и беседы с рабочими, колхозниками, причем беседы эти велись не только в официальной обстановке, но и в домашней, располагающей к большей откровенности и душевности. И здесь мне стало понятно, как несостоятельны опасения за нашего зрителя.

Передо мной был вполне квалифицированный ценитель нашего искусства, который искренне любил его, много знал о нем, много видел. Он хорошо разбирался в творческих замыслах, в изобразительном решении и в актерском исполнении. Оценки картин были разные, но в общем они во многом совпадали с теми, какие мы давали им на наших худсоветах, конференциях, а иногда даже более глубокие, более откровенные и резкие.

Все это говорит о том, что зритель у нас культурный, умный, и нам нужно не отмахиваться от его мнения, а надо прислушиваться к нему, глубоко уважать и изучать его.

Вместо этого некоторые наши критики и режиссеры, особенно в связи со схоластической дискуссией об «интеллектуальном кино» и беспокойством за частое несовпадение их оценок целого ряда картин с оценкой широких кругов зрителей, впали в другую крайность. Они дошли даже до того, что стали настаивать на открытии для наиболее «интеллектуальных» зрителей специальных кинотеатров. То есть, попросту говоря, предлагали разделить советского зрителя на «элиту» и «массу».

Самое странное, что такая идея пришла в голову не кому-либо из людей посторонних для нашего искусства, а тем, кто занимается его теорией, кто анализирует его опыт и намечает его путь. И родилась такая идея в стране, где более половины населения имеет среднее образование, где двадцать пять миллионов участвуют в художественной самодеятельности!.. А один весьма эрудированный в теоретических вопросах кино товарищ сделал в печати предложение зрителю следить не за сюжетом фильма (поскольку сюжет стали отрицать, ратуя за «дедраматизацию») и не за поступками и мыслями героя (по теории «дегероизации» герой тоже был взят под сомнение...), а за движением и ракурсами съемочной камеры, самостоятельно домысливая, что обозначает тот или иной ракурс, та или иная композиция... Одним словом, вместо увлекательного художественного произведения зрителю предлагалось что-то вроде ребуса или кроссворда.

«Советский зритель,— бодро восклицал этот товарищ,— должен не праздно сидеть в кинотеатре, а думать и работать!»

Но зритель не желает в кино «работать», разгадывая ребусы и кроссворды. Он хочет увидеть на экране что-либо красивое, чистое или, наоборот, злое, враждебное себе. Хочет узнать что-либо интересное, новое. Хочет посмеяться, а может, погрустить и даже поплакать... А придя домой отдохнувшим, просветленным, он хочет поделиться с соседями или друзьями мнением о только что увиденной картине, рассказать им, каких интересных, мужественных или смешных и забавных людей он видел, что нового узнал, какие смешные реплики или веселые песни услышал, и т. д. и т. п.

Есть у нас сторонники и другой крайности: они хотят видеть в кинематографе только средство воспитания и агитации.

Нет! Наши картины не только должны воспитывать своим содержанием, но и увлекать зрителя яркой, занимательной формой, богатством человеческих характеров, созданных глубоко правдивой игрой актеров, мастерским изображением красоты природы, красотой национальных особенностей быта, обычаев и фольклора народов нашей Родины.

Поиски формы, адекватной содержанию, создание фильмов в ы с о к о й з а н и м а т е л ь н о с т и, которые бы дали зрителю р а д о с т ь и п о з н а н и е, является вторым ответственным моментом в творчестве режиссера.

●

Третий момент — возможно, менее ответственный, но, несомненно, наиболее волнующий. Он относится к тому периоду, когда фильм готов, когда он идет на экране и когда его впервые смотрит массовый зритель.

В дни премьер я всегда захожу в кинотеатры, где идет мой фильм. Сидишь среди зрителей и жадно прислушиваешься к тому, как они реагируют на ту или иную сцену. И ужасно при этом волнуешься. Здесь, именно здесь, как ни на одном просмотре, пусть самом высоком и ответственном, испытываешь подлинный трепет. Здесь замечаешь малейшие недостатки, краснеешь за них, радуешься, если какая-нибудь сцена принимается так, как ты ее задумал, и огорчаешься, когда она не доходит. Выходя из кинотеатра, погрузившись в поток зри-

телей, нарочно идешь медленно, останавливаясь, чтобы ухватить где-то короткое замечание, уловить реплику о картине, увидеть выражение лица говорящего. И как часто после таких просмотров в гуще зрителей, после их метких и глубоко верных замечаний хочется переснять или хотя бы монтажно исправить неудачную сцену. В такие минуты многое дал бы за то, чтобы кое-что изменить или сократить... но, увы, сделать это уже невозможно.

Кино — это не театр, где от спектакля к спектаклю можно делать поправки. Не музыкальная партитура, которую можно изменить или дополнить. Не роман или повесть, куда писатель может в последующем издании внести свои коррективы. Фильм снимается единожды и навсегда! И в момент выхода на экраны столицы он одновременно идет в ста городах и смотрят его сразу сотни тысяч людей.

Это обстоятельство резко отличает работу кинорежиссера от других творческих профессий и еще раз подтверждает его особое право на творческую самостоятельность по отношению к другим участникам работы.

●

Профессия кинорежиссера требует снайперской точности всех — абсолютно всех! — творческих «выстрелов», произведенных в картине. Безукоризненной отделки ее художественных и технических компонентов до предварительной проверки их на зрителе. Вот почему в момент создания фильма режиссер как бы является полномочным представителем зрителя на съемочной площадке. А это требует от него совершенного владения профессией, особенного чутья к правде и красоте, умения всесторонне понимать действительность, знания глубины человеческих характеров, идейной убежденности — и много, много такого, о чем коротко не скажешь.

Кинорежиссер должен квалифицированно разбираться в вопросах драматургии. Вместе с тем он обязан следить за всеми новейшими техническими возможностями нашего искусства и внедрять их в практику своей работы. Ему должно быть близко и понятно актерское мастерство — ведь именно он помогает актеру создать образ, подсказывает ему нужный путь и, репетируя, направляет его.

Умение найти кадр, построить совместно с оператором его композицию требует от режиссера знания законов живописи и графики. Режиссер должен уметь монтировать свой фильм и быть хорошим организатором — организатором настойчивым, упорным, терпеливым, а иногда, если необходимо, то и дипломатичным...

Творчество режиссера кино поистине необычайно многогранно: он вдохновляет сценариста замыслом или яркой мыслью, вдохновляет художника, поэта, музыканта на создание образов средствами выразительности разных искусств; едет в далекие края изучать жизнь, быт, выбирать места натурных съемок; настойчиво репетирует с актерами, отрабатывая тончайшие психологические нюансы; изучает в архивах и музеях исторические документы; беседует с консультантами; командует тысячной массовкой, увлекает ее, а иногда, если нужно, и развлекает, чтобы расположить к себе и добиться необходимого результата...

И всюду и везде режиссер должен быть неутомимым, энергичным, всюду и везде быть впереди, приходить раньше всех, являя образец выдержки, терпения и настойчивости. Режиссер должен показывать пример дисциплины и аккуратности, быть пропагандистом великой любви и уважения к нашему великому искусству и ярым защитником его высоких принципов.

Труд режиссера — это тяжелый труд, но труд вдохновенный, увлекательный, требующий больших знаний, и прежде всего знания жизни. Причем творчество режиссера может иметь цену и быть успешным только в том случае, если оно тесно, неразрывно связано со своим народом и воодушевлено его передовыми устремлениями. Это даст ему возможность увидеть не только плохое в нашей жизни, а прежде всего как раз хорошее, светлое. И я бы даже сказал больше. Истинная сила режиссерского таланта еще не в том, что он знает, как построить драматургию сценария, мизансцену или как надо работать с актером, создать необходимую атмосферу эпизода, а прежде всего в том, любит ли он жизнь и человека, любит ли свой народ и все то новое, что происходит в его жизни.

Художник, страстно влюбленный в жизнь, всегда увидит в ней то хорошее, а может, и плохое, о чем ему захочется вдохновенно рассказать своему народу и всему миру.

Нужно только быть «неотъемлемой частью своего народа» и все время искать, думать вместе с ним, а не быть скептиком, что, по-моему, всегда свидетельствует о самоуспокоенности и самодовольстве.

Нужна искренняя взволнованность души и сердца, только она порождает в произведении художника высокую правду, поэтичность и придает ему драгоценное для советского искусства качество — жизнеутверждение!

Я написал сейчас это слово, которое, уверен, у некоторых читателей вызовет скептическую усмешку. А мне думается — совершенно напрасно.

Советские художники, в отличие от тех, кто служит и работает на капитализм и кто в своих картинах (пусть иногда талантливых) вещает о конце мира, кто говорит в них о потерянном поколении и о безысходности человеческой судьбы, должны утверждать жизнь!

Потому что на нашей земле советские люди, преодолевая огромные трудности, помогая «слабым и малым», строят новый мир, новую жизнь. И строят они ее не только для себя, а для людей всего мира.

Нам надо говорить в своих картинах о поколении, которое нашло себя в Октябре и сейчас про-

кладывает человечеству дорогу в светлый мир; о поколении, отстоявшем завоевания Октября и победившем фашизм; о поколении, которое сегодня продолжает славное дело своих отцов и дедов.

Нам надо говорить своим искусством о необходимости мира и счастья на земле для всего свободного человечества! И тот художник, который искренне проникается этим высоким сознанием, не сможет бесстрастно, прозаично, а иногда скептически, зло и мрачно говорить в своих произведениях о нашей современности.

Значит ли это, что в фильмах о современности мы не должны говорить о скорбном и печальном в нашей жизни, о плохом и старом в нашем человеке? Или что у нас не может быть ни драм, ни трагедий? Нет! Ни в коем случае. Но, говоря о драматическом языке высокой правды, мы ни в коем случае не должны отрывать своих героев от большой созидательной жизни страны.

Ни одно из искусств, кроме кино, не в состоянии открыть с такой убедительностью и силой связь между поступками героев, их личной жизнью и окружающим миром. В этом, собственно, и есть одна из самых сильных сторон советского кинематографа. И те картины, которые отрывают своих героев от большой жизни или даже нарочито переносят их в обстановку полной изолированности, невзирая на талант и мастерство режиссеров и операторов будут все же всегда неполноценными.

Отсюда, думается мне, и родился вошедший в моду термин «мелкотемье». Потому что, как известно, мелких тем не существует. Разве нельзя на примере истории одной семьи дать почувствовать дух времени и органически связать его с судьбами героев, как это сделал, например, И. Хейфиц в своем прекрасном фильме «Большая семья» по роману В. Кочетова. Этот фильм рассказывает только об одной потомственной рабочей семье Журбиных. Но как широк масштаб и размах этого фильма! Какое множество разных человеческих характеров, судеб. И как все они глубоко правдивы. Есть в этом фильме одна незабываемая сцена, когда со стапелей верфи спускают в море новый корабль. Тысячный коллектив рабочих, все те, кто его строил, с гордостью следят за спуском своего корабля, на борту которого написано «Матвей Журбин». А сам Матвей Журбин, родоначальник большой семьи Журбиных, которому уже за семьдесят, стоит среди народа с маленьким правнуком на руках и плачет... И ты понимаешь, что плачет он от волнения и радости за то время, когда вся его «большая семья», то есть все рабочие завода, и даже шире— рабочий класс всей нашей страны, своим трудом приближает торжество коммунизма. Я смотрел этот фильм уже давно, но до сих пор ощущаю огромную силу его воздействия.

С этой точки зрения, фильм «Урок жизни» Е. Габриловича и Ю. Райзмана был тоже одним из самых наших интересных современных фильмов. Как в нем естественно и органично переплетена личная судьба героев со стремительным ходом строительства. Оно как будто со всех сторон окружает и захватывает их своим размахом, своим ритмом. Врываясь в их жизнь, оно до предела наполняет ее какой-то особенной атмосферой эпохи, атмосферой беспокойства, вечного волнения, увлеченности и созидания. И все это придавало героям фильма, их любви, их жизни какое-то очаровательное своеобразие и рождало собой новую романтику чувств, могущих быть именно только сегодня и только в нашей стране.

Да, это был хороший фильм, и жаль, что многие из нас прошли мимо него равнодушно. А ведь если подумать, то наряду с незначительными недостатками там было так много свежего и своеобразного, что безусловно обогатило бы все наше современное искусство, если бы фильм был понят так, как его надлежало понять.

Когда я думаю об этих фильмах, я особенно тревожно спрашиваю себя, почему из большинства фильмов последнего времени стали исчезать революционная романтика, масштаб, поэтичность и широта обобщений, то есть почти все то, что нам так нужно сегодня?

Вспомним «Великого гражданина» Ф. Эрмлера, где истинный большевик Шахов был показан во всем многообразии своих общественных связей. Он и на стройках, и на заводах, и на партийных собраниях в острой борьбе и полемике с врагами. Он был неотделим от жизни. И он был хозяином созидаемой им жизни.

А «Депутат Балтики» А. Зархи и И. Хейфица, где почти все действие фильма развивается в квартире профессора Полежаева? Но как сильно и тонко ощущалось там дыхание времени. В эту квартиру, словно распахнув настежь окна и двери, врывается буйный ветер Октября. Его чистое и могучее дуновение сметало прошлое, обостряло противоречия, сталкивало характеры. И вывело наконец Полежаева из его замкнутого кабинета в гущу революционных событий.

А как показана в фильме «Зоя» Л. Арнштама жизнь юной героини, оборванная фашистской петлей! На каком широком, светлом и гуманном фоне советской действительности росла и формировалась эта девушка.

Сила нашего искусства, с одной стороны, заключается во внимательном наблюдении за жизнью человека, за всеми тончайшими изгибами его психологии, с другой — в прекрасном знании действительности, во всей ее широте и многообразии.

Надо, как говорил А. П. Довженко, «делать картину двумя кистями — большой и малой». Большая — это жизнь, эпоха, дыхание времени. Малая — тонкость чувств, глубина психологии.

Приведенные мной примеры говорят о том, что в тех случаях, когда жизнь, ломая привычные каноны жанра и драматургии, волей авторов властно вторгается в произведение, когда авторы, избегая «камерности», стремятся передать атмосферу времени, доводят мысль до поэтического звучания и обобщения,— там жизнь сама многое дополняет,

укрепляет характеры новыми, значительными чертами и приметами.

Надо во имя этого смелей нарушать привычные формы наших картин, привлекая все средства выразительности, вплоть до использования кадров документальной хроники, надо искать новые решения, которые бы помогли полнее, ярче и глубже отразить современность.

Да, бесспорно, делать современные фильмы бывало сложно и трудно, а иногда даже просто рискованно... Да, да, я не оговорился — рискованно! Это я прекрасно знаю по себе, по своему опыту — по съемкам пятнадцати современных картин!

И все же только в работе над современным фильмом растет, мужает и закаляется советский кинорежиссер.

Только здесь он становится настоящим творцом, а не интерпретатором чего-то уж давно написанного и кем-то хорошо проанализированного.

И какая же большая радость ждет режиссера, если народ, увидев в его произведении себя, свои дела, свои лучшие думы, взволнованно скажет ему: спасибо, друг!

Печатается с незначительными сокращениями

Экранные вести ● Экранные вести ● Экранные вести

С 12 по 15 мая во ВГИКе проходил традиционный, седьмой по счету кинофестиваль студенческих картин.

Жюри фестиваля под председательством режиссера С. Ростоцкого отметило возросший профессиональный уровень работ, обостренное внимание их авторов к социальной и нравственной проблематике, настойчивость в поисках новых художественных решений глубоких, ответственных тем. Свидетельством успеха фестиваля явилось и немалое число наград и премий, присужденных следующим фильмам:

За яркое воплощение политической темы — фильму «ПОСЕТИТЕ ГРЕЦИЮ» (режиссер Ф. Бастунопулос, мастерская профессора М. Ромма).

За лучший репортаж на современную тему — фильму «ХЛЕБ НАШ НАСУЩНЫЙ» (автор-оператор П. Власов, мастерская профессора Л. Косматова).

За лучший документальный репортаж о детях — фильму «В ДЕРЕВНЮ ЗА МУЗЫКОЙ» (режиссер Е. Смелая, мастерская доцента Л. Кристи).

За лучший учебный фильм — фильму «ПЛАСТМАССЫ» (режиссер Ф. Фролов, выпускник мастерской доцента Б. Альтшулера).

За лучший мультипликационный фильм — фильму «ПРЕВРАЩЕНИЕ» (режиссер В. Чугунов, выпускник мастерской профессора И. Иванова-Вано).

За лучший художественный фильм — фильму «ОТ НЕЧЕГО ДЕЛАТЬ» (режиссер С. Соловьев, выпускник мастерской профессора А. Столпера; эта картина также получила диплом журнала «Искусство кино» — «За талантливый дебют»).

За лучший детский фильм — фильму «МОЙ БРАТ» (режиссер Д. Крупко, выпускник мастерской профессора А. Столпера).

За лучшую экранизацию — фильму «БОНДАРЬ» (режиссеры Г. Дюлгеров и Б. Нямдава, студенты мастерской доцента И. Таланкина).

За лучшую режиссуру — фильму «МУЖСКОЙ ХОР» (режиссер Л. Элиава, мастерская профессора М. Ромма).

За лучшую операторскую работу — фильму «ПОСЛЕДНЕЕ НЕБО» (оператор В. Климов, студент мастерской профессора Б. Волчека) и фильму «ЗОРЬКА» (оператор И. Рогачевский, студент мастерской Б. Волчека).

За лучшую работу художника — фильму «ПРАВДОХА» (художник Л. Шпонько, студент мастерской М. Богданова).

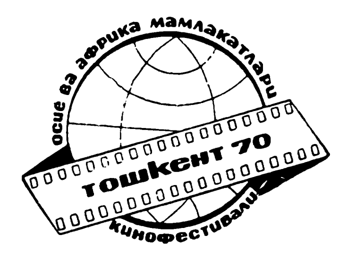
За лучшую учебную работу в жанре комедии — фильму «ДЛЯ ВСЕХ ГРУБИЯНОВ» (режиссер А. Акбарходжаев, студент мастерской профессора Е. Дзигана).

За лучшее исполнение мужской роли — Р. КОСТОНЯНУ, студенту Ереванской театральной школы.

Почетный приз фестиваля, премия имени Льва Владимировича Кулешова — фильму «ЗОРЬКА» (режиссер Т. Шубина, выпускница мастерской профессора Л. Кулешова).

Премия комитета комсомола ВГИКа — фильму «ОБЪЯВИТЬ СОБСТВЕННОСТЬЮ РЕСПУБЛИКИ» (сценарист Л. Павловский, режиссер Л. Шахт, мастерские профессора Р. Кармена и доцента Н. Крючечникова).

С большим вниманием были встречены на фестивале произведения гостей — студентов Лодзинской киношколы (Польша) и киношколы в Бабельсберге (ГДР), которые были удостоены памятных дипломов оргбюро фестиваля.



В этом номере мы продолжаем публикацию материалов, посвященных Второму международному кинофестивалю в Ташкенте.

Предоставляем слово кинематографистам стран Азии и Африки, которые шлют приветствия кинофоруму и рассказывают о своей работе, о новых фильмах, о становлении национального искусства экрана.

Рассказ о фильмах и гостях Второго Ташкентского фестиваля читатель найдет в ближайших номерах «Искусства кино».

ЛИВАН

Мунир Маасри, **актер**

В ожидании поучительных бесед

Большое место в моей домашней библиотеке занимают книги русских и советских классиков. К сожалению, я не владею русским языком, поэтому Чехова, Горького, Достоевского, Толстого читал во французских и английских переводах. Эти писатели относятся к числу любимых, и произведения их я перечитывал много раз. У нас советские фильмы демонстрируются слишком редко, но, думаю, что не пропустил ни одного из прошедших на наших экранах. Мне казалось, что я имею достаточное представление о Советской России, о ее людях. Но так лишь казалось.

Первый Ташкентский кинофестиваль был моим первым непосредственным знакомством с советскими людьми. Здесь посмотрел я также многие советские фильмы, которые расширили мое знание страны. Потом я приехал на VI Московский кинофестиваль. И опять встречался со многими людьми, посещал советские фильмы, был в театрах. Бродил по Москве, наблюдал жизнь советских людей, их быт, привычки. И понял, что книги, даже классические, не могут дать полного, глубокого представления ни о стране, ни о ее людях. Тем более если книги эти переводные.

Сейчас я затрудняюсь ответить на вопрос, смогу ли в ближайшее время изучать русский язык. Я работаю в театре, снимаюсь в кино, занят на телевидении, много езжу. Свободного времени совсем не остается, но желание овладеть русским языком очень сильно.

Моя актерская биография очень тесно связана с историей русского, советского театра. Звучит это несколько неожиданно, но объясняется чрезвычайно просто. В пятидесятых годах я учился в США в Нью-Йоркском театральном училище. Наш учебный курс был построен по системе Станиславского. И насколько я знаю, очень многие американские актеры работают по системе Константина Сергеевича. Это одна из самых распространенных учебных систем актерского и режиссерского мастерства. Так что всеми своими сценическими успехами я обязан великому русскому режиссеру-реформатору.

Его труды — и «Работа актера над собой» и «Моя жизнь в искусстве» — есть в моей библиотеке. Я часто их перечитываю. Особенно это необходимо сейчас, когда я собираюсь попробовать свои силы в режиссуре. Зрители Первого Ташкентского фестиваля познакомились с моим фильмом «Немой и любовь», где я играл главную роль. Этот фильм был включен в программу Карфагенского кинофестиваля, проходившего одновременно с Ташкентским, поэтому в Советский Союз его доставили в самые последние

дни кинофорума. Состоялось всего два просмотра. Это очень огорчило меня, так как мнение советских коллег, их замечания были бы чрезвычайно ценны для меня. Но из-за недостатка времени я не сумел показать фильм всем, кому хотелось бы.

Смотр кинематографической культуры стран Азии и Африки в Ташкенте произвел на меня очень сильное впечатление. И в первую очередь своим здоровым духом: здесь не было столь обычной на всех других фестивалях парадной шумихи, трескучей рекламы «звезд». Словом, той псевдопраздничной суеты, что отвлекает участников кинофестивального маскарада от серьезных проблемных разговоров, ради которых, собственно, и собираются кинематографисты. Ведь, представляя свое произведение на суд коллег, они хотят слышать профессиональную оценку, замечания, советы людей, знающих искусство. Праздничная, но одновременно и деловая и доброжелательная обстановка Ташкентского фестиваля сразу же определила его коренное отличие от тех многочисленных фестивалей, на которых довелось мне бывать ранее в самых различных странах. Я не увидел здесь высокомерных «маэстро» и робких поклонников талантов, не было здесь и того снисходительного интереса к африканской экзотике, что весьма характерен для оценки западной прессой работ африканских кинематографистов.

В Ташкенте собрались коллеги. Коллеги из разных стран. Их разговоры, обсуждения фильмов носили различный характер, они спорили и критиковали друг друга, что-то хвалили, что-то ругали. Но они говорили «на равных». Это главное.

Я бы не стал так долго говорить о своих впечатлениях от Первого Ташкентского кинофестиваля, если бы не решение, чрезвычайно важное для моей кинематографической биографии, принятое там. На Второй Ташкентский фестиваль я хочу представить свою новую работу. Думаю, что именно здесь я найду необходимый совет, услышу доброжелательную и справедливую критику, узнаю мнение советских и прогрессивных зарубежных коллег. Все это поможет мне в дальнейшей работе.

Беседу вела **Л. КАСЬЯНОВА**

МОНГОЛЬСКАЯ НАРОДНАЯ РЕСПУБЛИКА

Р. Доржпалам, **художественный руководитель студии «Монголкино»**

Под знаком дружбы

Треть земного шара занимает сегодня социалистический лагерь. Почетное место в нем принадлежит Монгольской Народной Республике — первому социалистическому государству в Азии, совершившему беспримерный в истории переход от средневекового феодализма к социализму.

— В чем видите вы особенности развития кинематографии Монгольской Народной Республики на современном этапе? — с таким вопросом обратился наш корреспондент к художественному руководителю студии «Монголкино» Р. Доржпаламу.

— В этом году нашему кино,— сказал он,— исполняется тридцать пять лет. Культура нашей страны развивалась под огромным влиянием советской многонациональной культуры. Монголия не имела абсолютно никаких традиций в киноискусстве, и если мы сегодня достигли в нем определенного уровня, то только благодаря братской помощи мастеров кино Советского Союза.

Мы с самой сердечной благодарностью вспоминаем Гусева, Лебедева, Тарича и других советских кинематографистов, помогавших нам делать первые шаги. Великолепной школой для нас стало участие в совместных с советскими кинематографистами постановках фильмов, рассказывающих о разных этапах истории Монголии. В этих картинах, обращенных к современникам, звучали темы патриотизма, интернационализма, дружбы между нашими народами.

— За последние годы стали особенно заметны смелость, индивидуальный подход режиссеров к выбранным темам, разнообразие жанров у мастеров монгольской кинематографии.

— Да, действительно, они стремятся глубже отражать славный путь своего народа на всех этапах революции, создать образы героев нового времени. Пристальное внимание к человеку, к его внутреннему миру,

полный отказ от иллюстративности — таково их творческое кредо. Они полностью осознают свою огромную ответственность перед народом.

Сегодня перед монгольскими деятелями культуры и искусства стоит сложная и почетная задача. Социалистическая Монголия готовится отметить свой полувековой юбилей. Пятидесятилетие народной революции — это конкретное, реальное воплощение в жизнь ленинских идей. Наши художники с особым чувством ответственности готовятся к этой дате.

Недавно на экраны страны вышла лирическая картина на современную тему, поставленная по сценарию Гомбо дипломником-вгиковцем Жигжидсурэном. В центре другой художественной ленты «Это в степи» — судьба ревсомолки Бор, героини нашего народа, погибшей за дело революции. Произведение создано по сценарию Л. Вангана режиссером Ц. Церендоржем. Двадцатипятилетию победы над фашистской Германией и Японией посвящены три киноновеллы, над которыми работает сейчас режиссер Сумху. Они расскажут о дружбе и взаимопомощи советского и монгольского народов в пору суровых испытаний, о совместных боях за дело социализма. Будет снят фильм о талантливом сыне нашего народа полководце Хасбаторе и о драматических событиях на озере Толбо-нур, где в 1921 году героически выстояли осаду окруженные белогвардейцами партизаны Хасбатора и красноармейцы Бакланова. По сценарию Тудэва начнется работа над художественным фильмом о кооперации монгольского аратства. Ленинскому юбилею посвящена экранизация первой части широко известного романа Ч. Лодойдамбы «Прозрачный Тамир». Вторая серия будет закончена к 50-летию народной революции.

«Прозрачный Тамир», вещь глубоко драматическая,— моя десятая картина. «Что нам мешает», «Дайте мне коня», «Ох, уж эти девушки» и другие фильмы как бы закрепили за мной жанр комедии. Над ними я работал и до и после окончания ВГИКа. Кстати, у Михаила Чиаурели вместе со мной закончили мастерскую В. Жалакявичус, Е. Карелов, Ю. Чулюкин и другие известные советские режиссеры, работающие в самых различных жанрах. Может быть, с возрастом приходит потребность высказаться как-то иначе? Последний мой фильм «Большая мама», хорошо принятый зрителями, уж никак не назовешь комедией. Мне хотелось показать героиню с сильным характером, с широким и щедрым материнским сердцем.

Роман Лодойдамбы привлек меня богатством и тонкостью человеческих характеристик. Его трудно назвать чисто историческим, поскольку проблематика произведения остается современной. Во всяком случае, я ее вижу именно такой.

Хочется показать рождение и становление нового человека Монголии, ведь новый человек — это и есть величайшее завоевание нашей революции.

Замечу попутно, что ни одного взрыва не будет в этой картине, пиротехника ни на секунду не отвлечет зрителя от острых, сложных переживаний людей, оказавшихся на рубеже двух эпох.

Вторая серия перенесет зрителя в Архангай после победы революции 1921 года. За новую жизнь умирали не только в открытых жарких схватках с врагом.

Революционными преобразованиями, организацией народной власти — этим будут заняты полюбившиеся мне герои.

«Прозрачный Тамир» снимается в двух вариантах: для широкого и обычного экрана. Широкоэкранные кинотеатры есть уже во всех городах МНР. В худоне же много передвижек.

— Что делается для увеличения продукции «Монголкино», каковы перспективы студии?

— Мы готовимся справлять новоселье. А в нынешнем здании разместятся документалисты. Новая техническая база позволит выпускать вместо нынешних четырех художественных картин в год восемь. Будут увеличены возможности дубляжной группы. Монгольские зрители очень любят советские фильмы, они их постоянные и верные поклонники.

— Монгольская кинематография не впервые участвует в международных фестивалях. Что вы ожидаете от форума в Ташкенте?

— И Московский и Ташкентский фестивали для нас всегда являются исключительно знаменательными событиями. Не только потому, что мы надеемся получить награды и поощрения. Они, конечно, почетны и приятны, но гораздо важнее получить возможность увидеть продукцию разных кинематографий, поучиться, подумать и обязательно показать свои новые работы.

Ташкентский кинофестиваль стран Азии и Африки — фестиваль особый. Это один из немногих международных смотров, предоставляющих свой экран молодым кинематографистам, которые часто не могут конкурировать с произведениями из стран, где кино имеет давние традиции. Кроме того, фильмы, присланные на Ташкентский фестиваль, именно в силу того, что страны-участницы подобраны по географическому принципу, могут рассчитывать на особенно заинтересованный зрительский взгляд.

Сейчас, накануне фестиваля, все наши киноработники желают успеха Ташкентскому кинофестивалю. Мы убеждены в том, что он принесет всем гостям столицы Узбекистана несомненную пользу, расширит наше представление о современном мире, обогатит нас новыми открытиями.

Улан-Батор

Беседу вела И. ЛОМАКИНА

Юсеф Шахин, режиссер

Корни искусства

На I Московском международном кинофестивале 1959 года был показан фильм «Джамиля», поставленный одним из самых известных режиссеров Египта Юсефом Шахином. Картина посвящена героине борьбы алжирского народа против колонизаторов Джамиле Бухайред, которую французы называли алжирской Жанной Д'Арк, а алжирцы — Зоей. Когда суд приговорил ее к смертной казни, прогрессивные люди всего мира подняли свой голос в защиту славной дочери алжирского народа. Фильм, воссоздающий благородный и чистый образ Джамили, стал не только произведением искусства, но и политическим актом.

— Конечно,— говорит режиссер,— теперь я знаю намного больше, чем тогда, и, вероятно, сделал бы «Джамилю» по-другому. Тогда меня переполняли эмоции, но недоставало твердого сценария. Режиссер всегда принимает окончательное решение, уже стоя у камеры. И все же точный план ему необходим. Но этот фильм был нужен тогда, и я горжусь, что сделал его вовремя.

— *Сколько всего фильмов вы поставили?*

— Двадцать три за двадцать три года. В каждой картине я ищу что-то новое для себя, экспериментирую и могу признаться, что только недавно начал понимать, что такое кино.

— *Расскажите, пожалуйста, о том, как вы стали кинорежиссером?*

— Сейчас мне сорок четыре года. Моя мать — гречанка, отец — ливанец. Я родился в Египте, здесь живу и работаю и считаю себя египтянином. Правда, я ставил картины и в Ливане: в 1964 году — «Рассвет нового дня», в 1965 — «Продавец колец» и в 1966 — «Золотые пески». Но я убедился в том, что художник должен иметь прочные социальные привязанности, а мои привязанности в Египте. Ведь иногда человек тратит целую жизнь на то, чтобы познать какую-нибудь страну и народ. И мне стало ясно, что невозможно в сорок лет сменить родину и при этом оставаться подлинным автором своих произведений.

Кинематографом я увлекался с детства. Дома был проектор, и все свободное время я «крутил». Но этого мне казалось недостаточно, и тогда я приходил в будки киномехаников и помогал им. В школе я участвовал в самодеятельных спектаклях, а в университете — я учился на инженерном факультете — вместо своей специальности стал изучать различные системы проекционных аппаратов. Так я и не закончил университет. Мне удалось убедить родителей в том, что мое призвание — искусство, и хотя денег в семье было немного, меня отправили учиться в драматическую школу Пассадино в Калифорнии. Это было в 1949 году. В программу занятий входили съемки короткометражных фильмов. Через два с половиной года, когда я закончил школу, мне предложили остаться в ней режиссером. Но я вернулся в Египет и начал работать на киностудии ассистентом режиссера. Мне удалось найти продюсера и уговорить его доверить мне самостоятельную постановку. Тогда ставились картины с песнями и танцами, с участием дорогостоящих звезд, с шикарными туалетами и интерьерами. Мой фильм назывался «Отцовская честность», и я попытался в нем отказаться от всех этих атрибутов, которые считались тогда в нашем кино обязательными. Героем второй моей картины «Мальчик с Нила» (1952), отмеченной на фестивалях в Нью-Дели, Венеции и Канне, стал простой феллах. В ней я пошел еще дальше — впервые в египетском кино камера покинула павильон и пришла на поля и в дома крестьян.

— *Что объединяет ваши картины, какая тема особенно волнует вас как режиссера?*

— Слово «режиссер» означает у американцев организатор, руководитель фильма, а у европейцев — автор фильма, то есть человек, выражающий с помощью кино свои идеи и чувства. В этом смысле я автор всех своих фильмов. В них — эволюция моей мысли, моя манера видеть людей и вещи, жизнь общества. Это, конечно,

совсем не означает, что мои фильмы автобиографичны.

Я использую любую возможность, чтобы вводить в фильмы социальные проблемы. Я ищу сущность человека, исследуя его противоречия. Западные режиссеры любят слово «некоммуникабельность». Но фильмы, трактующие эту тему, навевают скуку. Это происходит потому, что, проникая, пусть даже мастерски, в духовный мир человека, западные режиссеры только регистрируют, называют проблемы, но не разрешают их. Между тем задача состоит в том, чтобы искать ответы. Иначе для чего нужен анализ? Искусство должно помогать человеку освобождаться от его слабостей, способствовать верному разрешению его противоречий.

В этом смысле для меня особенно важен фильм «Каир, Центральный вокзал», сделанный девять лет назад. Это реалистический рассказ о сегодняшнем дне. Тема фильма — человек и его противоречия. Главный герой становится преступником потому, что общество отвернулось от него.

На фестивалях в Западном Берлине и Бостоне картина получила премии за исполнение самим Юсефом Шахином мужской роли.

Революционные перемены в Египте после свержения монархии вызвали к жизни новое поколение художников. На одном из первых мест среди них стоит Юсеф Шахин. Он принес в кино жгучие общественные проблемы — столкновение крестьян с феодалами («Борьба в долине»), портовых рабочих с хозяевами («Борьба в порту»). Традиции мелодрамы, столь характерные для египетского кино, еще ощущаются в фильмах Шахина. Но они сглаживаются благодаря страстности повествования, глубокой психологичности обрисовки персонажей и отточенной пластичности изобразительных решений. Юсеф Шахин первым в Египте внес в кино элементы реалистического показа действительности. Уже «Мальчик с Нила», обративший внимание общественности на молодого режиссера, рассказывал о феллахе, растерявшемся в атмосфере городской жизни. Действие фильма «В поте лица своего» происходит в деревне. Кредитор за долги отбирает у бедняка все его имущество, и тот с трудом находит деньги, чтобы откупиться. Эта картина сильна жизненной достоверностью характеров и событий.

— В каких из ваших картин вы смогли с наибольшей полнотой выразить свои идеи и чувства?

— В фильмах «Мальчик с Нила» и «Борьба в долине», хотя теперь я вижу их недостатки и мне не все в них нравится.

Я сказал Юсефу Шахину, что и «Джамилю» и «Борьбу в долине» портит мелодраматичность некоторых сцен, что это основной недостаток египетского кино, но он согласился с этим только частично.

— ОАР делает ежегодно 50—60 художественных картин — есть из чего выбрать. Плохие мелодрамы делаются везде, но зачем же вы их покупаете? Перед нашей страной стоят огромные проблемы, и, действительно, далеко не все фильмы участвуют в их решении. Иногда это происходит оттого, что за сложные и серьезные темы берутся режиссеры, не имеющие на это никакого права. Но мы ведем борьбу за воспитание вкусов зрителей, подъем культуры, за создание фильмов высокого художественного качества.

Среди тех режиссеров, кто ведет эту борьбу, первым нужно назвать Юсефа Шахина, потому что он раньше других дерзнул замахнуться на стандартные приемы и сюжеты, начал поднимать в фильмах важные социальные проблемы. Новая культура и новые интеллектуальные запросы не появляются автоматически вслед за свержением монархии, и быть революционером в кинематографе, который десятилетиями потрафлял неразвитому вкусу, нелегко. Одно то, что Юсеф Шахин стал на этот путь, заслуживает уважения и поддержки. Он отказался от признанных звезд и стал приглашать молодых, никому не известных артистов, многие из которых стали теперь популярными. Когда я спросил режиссера, какую роль в успехе фильма он отводит актерам, Шахин ответил:

— Есть постановщики, стремящиеся к техническим эффектам. Но техника — это грамматика кинематографа, и ее нужно знать, чтобы уметь говорить на языке кино. Для меня в фильме важен прежде всего актер. Он дает фильму чувство, без чего нет искусства. Я хочу обратить внимание зрителей на Махмуда эль-Мемеги, снявшегося в моем последнем фильме «Земля». Это тоже социальное произведение. Действие происходит в 1930 году в деревне. Проблема — собственность, которая убивает в человеке человеческое, которая мешает человеку быть честным. Тогда было еще далеко до революционных действий, но картина показывает первые ростки классового сознания. Махмуд эль-Мемеги снимался в кино десятки раз, но раскрылся по-настоящему только в «Земле». До сих пор он играл негодяев и насильников. В «Земле» он играет главного героя — кре-

отьянина, владеющего клочком земли. Он держится за нее, хочет остаться честным, но это приводит его к трагическому концу. Я предсказываю Махмуду эль-Мемеги такую же судьбу, какую в свое время предсказал Омару Шарифу. Очень интересные актеры снимались и в поставленном мною советско-египетском фильме «Люди на Ниле» — Салах зу-иль-Факкар, Сейф эль-Дин, Эмад Хамди, Амин аль-Ханайди, Тауфик аль-Дакн, Мадих Салим, Хусейн Исмаил, Игорь Владимиров, Юрий Каморный, Владимир Ивашов, Светлана Жгун, Валентина Куценко.

— Не могли бы вы подробнее рассказать об этом фильме?

— «Люди на Ниле» — фильм о дружбе советских и египетских строителей, дружбе, родившейся в совместном труде на Асуанской плотине, о том, как люди росли вместе с плотиной, как перед ними открывался новый мир, новые перспективы, новые радости. Сценарий фильма я написал вместе с Н. Фигуровским и А. Шаркауи. По форме это несколько кинорассказов, объединенных участием людей в создании высотной плотины. Действие происходит не только в Асуане, но и в Волгограде, Александрии, Ленинграде, Каире, Москве.

Тысячелетия люди мечтали о том, чтобы воды Нила не текли бесполезно в море. Теперь мечта сбывается. Фильм рассказывает не о строительном процессе и не об экзотике, а о людях, которые осуществляют эту мечту. На первый взгляд это ничем не примечательные, самые обыкновенные люди, но у каждого из них своя интересная судьба. И хотя внешняя занимательная интрига отсутствует, я уверен, что зрителям не будет скучно: можно ли скучать, когда вы видите на экране человеческие судьбы?..

Это произведение о корнях дружбы. Представители двух разных народов вместе переживают горечь неудач и радость побед, живут интересами стройки, их судьбы фактически сливаются в одну судьбу. Зрители видят, как много общего между прощанием матери с сыном на вокзале в Ленинграде и в нубийской деревне. А сам я видел, как на вокзале в Каире шестеро египтян рыдали, расставаясь с русским парнем-строителем, который уезжал домой. Для меня эта картина — художественное исследование новых отношений, складывающихся между людьми.

— Каковы ваши планы?

— Я хочу продолжить совместную работу с советскими коллегами. Мечтаю поставить с «Мосфильмом» трагедию Шекспира «Антоний и Клеопатра». Веду переговоры о совместной постановке фильма из жизни фараонов. Вероятно, к этой картине я и приступлю. Сценарий пишет египетский писатель Нагиб Махфуз.

Я счастлив работать с советскими друзьями, трудиться на родине Сергея Эйзенштейна. Так же как труд советских и египетских строителей в Асуане, наша совместная работа в искусстве может принести хорошие плоды.

Беседу вел А. ИВАНОВ

Ташкентский фестиваль приветствует:

ИНДИЯ

Сатьяджит Рэй, режиссер

Я надеюсь, что чувство братства будет господствовать на предстоящем фестивале киноискусства стран Азии и Африки в Ташкенте. Пользуясь предоставившейся возможностью, шлю мои самые теплые приветствия фестивалю.

Калькутта

Сеид Хасан Имам, режиссер

Растущие вкусы зрителей

До провозглашения независимости в 1947 году Восточный Пакистан входил в индийскую провинцию Бенгал. Центром кинопромышленности Бенгала была Калькутта. Между тем в Восточном Пакистане сразу после отделения от Индии не существовало никакой кинопромышленности, так как ни лаборатории, ни студии еще не были созданы. Но даже тогда делались отчаянные попытки снимать фильмы, в результате чего первый полнометражный художественный фильм вышел на экраны в 1956 году. Он снимался полностью вне студии при помощи старой камеры и любительского магнитофона.

В 1957 году при поддержке правительства в Дакке, столице Восточного Пакистана, была образована киностудия. С этого времени мы начали регулярное кинопроизводство силами нескольких молодых техников и артистов, энтузиастов своего дела. Сегодня еще три небольшие частные студии действуют в Восточном Пакистане.

Поначалу производство художественных фильмов не окупалось. В картинах, сделанных в Восточном Пакистане, говорят в основном на бенгали, который плохо понимают в западной части страны, где расположено около двух третей всех кинотеатров. Дальнейшее развитие кинопромышленности наталкивается на серьезные финансовые проблемы.

Внутренний рынок Восточного Пакистана очень мал и представляет собой 130 кинотеатров с 65 000 мест. Вот и приходится кинопродюсерам отчаянно воевать за снижение расходов по производству в сложных условиях повышения цен на импортируемое сырье и оборудование, растущих налогов и обложений, а также постоянного роста заработной платы художественного и технического персонала. Чтобы уменьшить расходы, 80 процентов всех фильмов озвучиваются после съемок. Для сокращения расходов по аренде студийных помещений и изготовлению декораций значительное число сцен снимается на натуре при солнечном освещении. Продюсеры также борются против увеличения числа популярных артистов и превращения их в «звезд», привлекая новых, неизвестных зрителям актеров.

Но все эти усилия, направленные на сокращение расходов по производству фильмов, все-таки не могут гарантировать даже минимальной их окупаемости. Капиталовложения в кинопромышленность Восточного Пакистана делаются поэтому очень неохотно. Единственный путь решения проблемы — увеличение числа кинотеатров, а также экспорт. Нам необходимо иметь по крайней мере 700 кинотеатров, чтобы наладить нормальный сбыт фильмов. Сейчас эти условия выполняются едва ли на двадцать процентов.

И все-таки кино Восточного Пакистана живет и развивается. Если в 1958 году было выпущено два фильма, то сейчас их появляется до тридцати в год. Всего в нашем творческом багаже 171 художественная лента.

Достигнут определенный прогресс и в области качества продукции. Группа молодых кинематографистов искренне стремится говорить таким киноязыком, который соответствовал бы запросам нашего зрителя при всем своеобразии его образа жизни и особенностей национальной культуры. Для поправки коммерческой стороны дела кинематографисты создают развлекательные фильмы, базирующиеся на фольклоре, романтизированных социальных и исторических сюжетах.

Тем не менее было предпринято несколько похвальных и мужественных попыток отразить настоящее лицо нашей жизни, отказавшись от привычных условностей. А. Дж. Кардар, один из ведущих режиссеров Пакистана, создал реалистический фильм о жизни рыбаков «Настанет день». «Танха» Анварула Ислама, сделанная по мотивам «Детства» М. Горького, «Солнечное купание» Салахуддина — эти достойные упоминания ленты были сняты еще на раннем этапе развития нашей кинематографии. Другим серьезным пакистанским режиссером является Хан Атаур Рахман. Его картина «Сираджуддовла» повествует о национальных героях, погибших в борьбе против британского колониального владычества. Это произведение было тепло встречено на фестивале стран Азии и Африки в Ташкенте в 1968 году.

Режиссер Субаш Датта получил премию Франкфуртского кинофестиваля за фильм «Шутаранг», а также диплом Камбоджийского кинофестиваля за фильм «Другие и оставшиеся».

Захир Райхан — видимо, наш самый многообещающий кинорежиссер, чье творчество приковывает к себе всеобщее внимание. Его фильм «Стеклянная стена» рассказывает о жизни одной обыкновенной семьи из среды мелкой буржуазии, все усилия которой направлены на непосильную борьбу с нищетой.

В своем фильме «Рассказы из жизни» Захир Райхан сочетает современную манеру кинематографического рассказа с глубоким подходом к социальным проблемам.

До настоящего времени все серьезные попытки делать фильмы на высоком художественном уровне в коммерческом смысле приводили к провалам. Продюсеры несли большие убытки,

Интеллигенция и знатоки искусства подвергают сегодня кинопромышленность суровой критике, считая, что ленты день ото дня художественно мельчают, утрачивают реалистический дух. У кинопромышленников на этот счет своя точка зрения, и вопросы доходов для них остаются на первом месте.

Кинозрители Восточного Пакистана все более начинают интересоваться произведениями, образно и впечатляюще повествующими об их собственной жизни. «Рассказы из жизни» Райхана и «Бинду из Бритты» Фахрула Алама, имевшие хорошие сборы и выполненные на высоком художественном уровне,— самые последние примеры, свидетельствующие о растущих вкусах наших зрителей.

Дакка

СЕНЕГАЛ

Этот фестиваль нам необходим

В связи с предстоящим Вторым кинофестивалем стран Азии и Африки в Ташкенте корреспондент АПН в Дакаре Н. Степанов обратился по просьбе редакции нашего журнала к кинематографистам Сенегала с просьбой ответить на следующие вопросы:

1. Каково, на ваш взгляд, значение кинофестиваля в Ташкенте и подобных ему для развития и популяризации молодой кинематографии развивающихся стран?
2. Какие проблемы вы считаете наиболее актуальными для африканского кино сегодня?
3. Над чем вы сейчас работаете?

На вопросы корреспондента отвечают:

Сембен Усман, **писатель, режиссер**

1. Ташкентский фестиваль — это прежде всего публичная демонстрация африканской кинопродукции, широкий обмен мнениями и идеями, критические дискуссии. Без всего этого постановщик не может успешно работать, ибо нельзя работать втемную, на ощупь. Реакция дружественно настроенной аудитории, даже если она критична, благотворнее всего влияет на творчество кинематографиста, вдохновляет его, придает новые силы. Я привез на Первый фестиваль в Ташкенте свой фильм «Негритянка из...». Он был тепло принят советским зрителем. А такое не забывается.

2. Расширение проката. Проблема технической оснащенности студий, съемочной аппаратуры.

Что же касается фильмов, я глубоко убежден, что каждый из них должен поднимать какую-либо важную проблему, решать ее в той или иной степени или хотя бы подсказывать ее решение. Так ставили свои картины Эйзенштейн и Довженко, картины, на которых я учился в Советском Союзе. Я не понимаю и не представляю африканского кино без проблем. Ведь их так много на моем континенте!

3. Скоро я уезжаю на юг Сенегала в район Казаманса завершать съемки полнометражного фильма «Эмитай», что на языке народа диола означает «бог». Это фильм о конфликте между порядками, насажденными колониальной администрацией, и традиционным укладом жизни населения, исповедующего анимизм. В этом конфликте отражаются новые, ранее не проявлявшиеся мысли и идеи, он свидетельствует о социальных изменениях, о борьбе молодого и старого. Действие происходит в середине сороковых годов, в конце второй мировой войны. Многие африканцы принимали участие в сражениях на африканском континенте и за его предела-

ми — в Европе. Выходцы из сенегальского района Казаманс также побывали на фронтах Европы, стали свидетелями того подъема, который охватил ее после победы над фашизмом. Вернувшись домой, герои не могут смириться с гнетом колониальной администрации, с поклонением своих земляков божкам, не принимают старого уклада жизни.

Так формируется характер нового африканца, который ищет свое место в политической и социальной действительности.

Фильм почти готов, через три-четыре месяца думаю приступить к монтажу.

В следующем году я думаю снять фильм «Самори» — о происшедшем в конце прошлого века восстании африканцев против колонизаторов. Сейчас заканчиваю работу над сценарием. Руководимые Самори, талантливым политическим деятелем и полководцем, африканские народы в течение двух десятилетий оказывали сопротивление колониальной армии. Колоссальная фигура этого деятеля и натолкнула меня на мысль о создании киноэпопеи о нем, которая рассчитана на пять часов демонстрации.

Момар Таим, **режиссер**

1. Мне не удалось побывать на Первом кинофестивале в Ташкенте, но я о нем много читал, много слышал интересного от коллег. Сам факт организации кинофестиваля развивающихся стран Азии и Африки говорит о многом. Страны «третьего мира» нуждались именно в такого рода форуме.

Хотя фильмы, сделанные в Африке и Азии, время от времени и появляются на крупнейших международных кинофестивалях, но, как правило, на эти фестивали пробиться трудно. Идея Ташкентского фестиваля — показать и сравнить максимум кинопродукции, выбрав и отметив лучшее в ней — мне близка и понятна. Если фильм на таком форуме даже не получит высоких отзывов, он тем не менее будет показан, значит в той или иной степени оценен. А это уже очень много для постановщика.

В 1968 году было положено начало Международному кинофестивалю в Ташкенте. Теперь впереди — вторая манифестация афро-азиатского кино. Несомненно, будут сделаны новые открытия, возможно, не обойдется и без горечи неудач. Я не оставляю надежды побывать в Ташкенте, показать там свои фильмы.

2. Проблема номер один — широкий прокат.

3. К осени этого года я думаю закончить фильм «Карим». После короткометражных «Саркан», «Сундук Мака Кули», «Казаманская борьба», «Симб» и «Диабель, рыбак» это будет моя первая полнометражная картина. В основу фильма положен одноименный роман сенегальского писателя Усмана Сосе Диопа, написанный в 1934 году и ставший у нас в некотором роде классическим.

В картине «Карим» затрагиваются проблемы молодежи, противоречия между старым и молодым поколениями, отношения добра и зла, честности и порока. Фильм рассказывает о молодом человеке, привыкшем жить не по средствам, не успевшем приобщиться к общественно полезному труду. Не желая выглядеть бедняком перед своей невестой, герой фильма отправляется в столицу на легкие заработки. В Дакаре юноша сталкивается с неожиданными для него трудностями, ему приходится скитаться, перебиваться временными заработками...

Мытарства и переживания многому научили юношу, он начинает по-иному смотреть на некоторые вещи, постепенно осмысливает такие понятия, как долг, совесть, честь. В конечном итоге, Карим возвращается в родной дом, к своим близким, к своей невесте и начинает новую жизнь...

Несмотря на то, что роман написан более тридцати лет назад, проблемы, поднятые в нем, разрешены далеко не полностью, их актуальность сохраняется и сегодня.

Дакар

Полен Виэйра, режиссер

Самое молодое в мире

Жорж Садуль, в последние годы своей жизни много занимавшийся кинематографом Черной Африки, писал: «Историю кино Черной Африки между 1896 и 1960 годами можно изложить в трех словах: его не было». На протяжении 65 лет двести миллионов негров Африки были лишены кинематографа как вида искусства, как средства выражения и источника информации.

В последние десять-пятнадцать лет большинство бывших африканских колоний стало самостоятельными государствами и вместе с политической независимостью получило возможность создавать национальное искусство.

Самобытная африканская культура имеет свои классические каноны, собственные критерии. Задача заключается в том, чтобы создать на ее основе африканское кино, выражающее самобытность и оригинальность африканской личности. Первыми, кто поставил перед собой такую задачу, были члены парижской «африканской группы кино» во главе с Поленом Виэйра. В нее входили обучавшиеся в Париже студенты из Африки Робер Користан, Жак Мелокан и Мамеду Сарр. В 1955 году вместе с актрисой Марпессой Доун они сделали короткометражный фильм «Африка на Сене» — о жизни африканцев в Париже. С этого фильма и начинает свое летоисчисление кино Черной Африки.

Уроженец Дагомеи, Полен Виэйра после получения Сенегалом независимости переехал в Дакар и стал автором первых документальных фильмов, рассказывающих об освобождении Африки — «Нигерия сегодня», «Независимость Камеруна», «Независимость Того», «Независимость Конго», «Независимость Мадагаскара», «Нация родилась». Еще до этого Полен Виэйра снимал фильмы об участии африканцев в фестивалях молодежи в Москве и Варшаве. Ему принадлежит короткометражка «Моль» — о жизни молодого рыбака. О его картине «Н'Дионган», истории одной африканской семьи, поставленной по сказке сенегальского автора Бирого Диопа «Маленький муж», Жорж Садуль писал, что она сделана «с большим чувством и талантом». Цветная картина П. Виэйра «Ламб» рассказывает о национальном виде спортивной борьбы. В 1964 году она представляла Сенегал на фестивале в Канне. В картине П. Виэйра «Приключения леса» нет диалогов и дикторского текста — их заменяет язык музыки и ритма. Главный герой лес наделен человеческими свойствами — мрачный и неприступный для недругов, он охотно встречает всех, кто любит его. Цветной фильм «Синдиелли» — одиннадцатиминутная комедия с сюжетом, заимствованным из африканского фольклора (история отца, который хочет выдать дочь замуж против ее воли), — вошла в историю кино еще и потому, что в ней экран впервые заговорил по-африкански: режиссер сделал оригинальную версию на языке уолоф с английскими и французскими титрами.

Полен Виэйра много помогал и помогает молодым африканским режиссерам. В 1959—1960 годах он руководил секцией кино в Мали. С 1961 года он является главой департамента кино при Министерстве информации Сенегала. Полен Виэйра участник Первого Ташкентского и Московских международных кинофестивалей. Это интервью с ним касается истории и различных проблем кинематографа Черной Африки.

— Как вы определяете значение кинематографа в жизни народов Черной Африки?

— Газета «Эфиопиен геральд» так писала об этом: «Кино, по-видимому, самое мощное средство общения людей после того, как Гутенберг изобрел печатный станок. У нас же, в Африке, где подавляющее большинство населения неграмотно, в деле просвещения людей оно играет даже большую роль, чем книгопечатание». Африка, как никакой другой континент, нуждается в просветительских фильмах, которые в то же время должны быть занимательными, в информационных произведениях, посвященных проблемам африканской культуры. Африка нуждается в кино как мощном средстве интеллектуального и духовного выражения.

Кино более доступно нашим народам, нежели другие формы искусства и средства информации. Оно соответствует традиции устного народного творчества, столь свойственной африканским культурам до их контакта с Западом. Большая часть африканского населения, почти девяносто процентов его, остается неграмотной. Звучащее слово или зрительный образ являются для африканцев основным средством информации и общения. Поэтому у кино в странах нашего континента гораздо больше приверженцев, чем у церкви или какой бы то ни было политической партии.

Парадокс заключается в том, что, с одной стороны, африканец очень восприимчив к кино, а с другой — кино еще не отражает жизни африканского континента. Кино может способствовать интеллектуальной деколонизации Африки, если оно будет иметь национальную окраску, если оно познакомит зрителей с великим прош-

лым Африки, будет прививать им любовь к родине, а главное, рассказывать об их сегодняшней жизни — о бедности, племенной вражде, тирании денег и бюрократии, проблемах молодежи, классовой борьбе, о задачах, стоящих перед развивающимися странами континента. Африканцы должны видеть на экране свою собственную действительность. Кино у нас должно быть носителем гуманизма, способствовать освобождению человека.

— *Расскажите, пожалуйста, о кинематографе, посвященном Африке, до ликвидации колониальной системы.*

— Первую демонстрацию фильма в Западной Африке Жан Руш датирует 1905 годом, когда в Дакаре был показан люмьеровский «Политый поливальщик». Тогда же «охотники за кадрами», посланные Люмьером, сняли в Дакаре небольшие документальные фильмы. В Южной Африке привезенный из Лондона проекционный аппарат «биоскоп» появился в 1896 году, и до сих пор залы, где демонстрируются кинофильмы, здесь называют биоскопами.

Фильмы в Африке снимали официальные колониальные службы и частные лица. Что касается первых, то если освободить их фильмы от колониальных и расистских комментариев, они с успехом могут быть показаны и сейчас. Это богатейшее собрание кинокадров, касающихся различных аспектов африканской жизни на протяжении нескольких десятилетий, бесценные свидетельства прежних времен, по которым можно изучать эволюцию нравов, традиций, культуры.

Что касается частной продукции, то появилось огромное количество короткометражных и полнометражных документальных и художественных лент, авторы которых главное внимание уделяли дешевой экзотике, начисто вытеснявшей с экрана правду о нищете и отсталости народных масс, о преступлениях колонизаторов. Африка в таких фильмах была только декорацией, живописным местом действия, африканцы — жалкими статистами. В них показывались нагие дикари, танцующие вокруг костров, и отечески добрые жандармы, медицинские сестры со шприцами и оргии насилия «туземцев». «Узники каннибалов», «У людоедов» — вот названия сюжетов, снятых еще по заданию Люмьера. Так было и позднее. В одной картине свирепые, жуткие племена с Берега Слоновой Кости захватывают носильщиков, сопровождающих белого охотника, а самого его в последнюю минуту спасает отряд белых. В другой —восстание аборигенов осложняет историю любви плантатора. Невероятные ситуации на уровне бульварных приключенческих романов! В картине «Трейдхорн» африканца пожирал крокодил. В фильме «Мау-Мау» один африканец убивал другого мотыгой. В картине «Зимба» негр, услышав крики раненого европейца о помощи, медленно слезает с велосипеда, чтобы добить его. В ряде фильмов доказывалось, что негры нуждаются в покровительстве белых, которые должны управлять ими и заботиться об их развитии.

Все эти сенсационные кинопустышки создавали свою Африку, имеющую мало общего с реальной действительностью. О фильмах, поставленных на африканском материале европейскими компаниями, подробно рассказывает книга П. Лепроона «Экзотическое кино». Их постановщики не желали видеть в африканцах людей, разделяющих общечеловеческий опыт других народов. Эти фильмы снимались ради диких зверей и расписанных боевыми красками «туземцев», причем к диким зверям африканских джунглей чувствовалось больше уважения, чем к «туземцам». Самое невероятное, что такие расистские фильмы снимаются до сих пор. Например, «Прощай, Африка!» Якопетти.

Поворот в кино наступил вместе с началом колониального кризиса и возникновением движения за независимость. Еще и сейчас продолжают сниматься картины из «тарзаньей» серии. Но им на смену все чаще приходят серьезные этнографические фильмы вроде произведений Жана Руша или

фильмы с явно выраженной попыткой перешагнуть стадию экзотики и попытаться увидеть черный мир изнутри. Первым фильмом, который проявил некоторую честность по отношению к африканцам, был «Черный круиз» Леона Пуарье о первом пересечении Сахары машинами «Ситроен» с октября 1924 по июнь 1925 года. В 1928 году трогательные и благородные образы нашел в африканской действительности Марк Аллегре, сопровождавший в поездке по Конго Андре Жида и сделавший вместе с ним документальную картину «Путешествие в Конго». Фильмы «Большой караван» Жана Д'Эма (1936), «Конголезские танцы» Жака Дюпона и «В стране пигмеев» Эдмона Сешана (1946) показывают Африку в процессе развития, духовного созревания.

Справедливостью и честностью отличается фильм Рене Вотье «Африка-50» — о колониальных репрессиях против партии африканцев в Береге Слоновой Кости. Рене Вотье показал французскую колонию как позор Франции. За этот фильм его судили и бросили в тюрьму. На протяжении десяти лет обрушивались громы и молнии цензуры на фильм Алена Рене и Криса Маркера «Статуи тоже умирают». На примере небольшой деревеньки, затерявшейся в лесах Берега Слоновой Кости, авторы показывают, как в результате политики французских «цивилизаторов» некогда процветавшее, органически связанное с жизнью народа искусство резьбы по дереву приходит в упадок. Эта картина была запрещена колониальными властями. Как крик отчаяния жертв расизма прозвучал фильм американца Лайонела Рогозина «Вернись, Африка!».

Затем наступил новый этап: от Африки, изображенной в кино,— к африканскому кино.

— *Расскажите, пожалуйста, о пионерах африканского кино.*

— В 1957 году получила независимость Гана. В течение трех следующих лет завоевали независимость около тридцати государств нашего континента. В Гане была создана организация «Гана-фильм». В Мали, Сенегале, Сомали, Гвинее, Нигере и некоторых других государствах при министерствах информации были основаны кинематографические службы. Во всех странах Черного континента образовались небольшие группы кинематографистов, получивших образование в Европе — Париже, Риме или Москве. Они начали с киножурналов, а затем перешли к документальным и игровым короткометражкам. Неко-

---

Ташкентский фестиваль приветствует:

ГДР

Эрвин Гешоннек, актер

Ожившая сказка

Мелкий октябрьский дождик, низкое серое небо над головой, резкий порывистый ветер оставил я на аэродроме в Берлине, когда летел на Первый Ташкентский кинофестиваль стран Азии и Африки.

Я летел на международный кинофестиваль, достаточно обычное мероприятие — смотр фильмов, а попал в сказку из «Тысячи и одной ночи».

Она началась на ташкентском аэродроме, заполненном не парами бензина, как положено обычному аэродрому, а теплым благоуханным запахом вянущих роз. И гостиница, где жили участники фестиваля, и прогулки по городу были продолжением сказки, пестрой, оглушающей десятками разных языков, слепящей белозубыми улыбками на черных, желтых, смуглых лицах. Знакомые терракотовые статуэтки, исполненные грации,— непременное украшение наших европейских квартир — ожили в виде африканских актрис. Повсюду цветы и журчат фонтаны, а рядом тянутся в небо вполне современные комфортабельные белые здания. Здесь винограда, наверное, сто сортов. Арбузы лежат на мостовых горами. Пожа-

торые из этих кинематографистов получили известность за пределами своих стран.

В Нигере живет Мустафа Алассан, приезжавший на Первый Ташкентский фестиваль. Он поставил первый в Черной Африке цветной мультипликационный фильм «Смерть Ганджи» по мотивам народной легенды и первый приключенческий фильм «Приключения авантюриста». Его герой, молодой нигерец, насмотревшись в Америке кинобоевиков, начинает на родине вести себя как бандит из плохого вестерна. Это фильм — пародия и одновременно сатира на идеологию насилия, которую прививают африканской молодежи западные фильмы. Жан Руш выхлопотал Алассану стипендию, на которую он учился в Канаде. Это один из самых изобретательных пионеров африканского кино.

На последнем московском фестивале был премирован другой нигерец — Умару Ганда за фильм «Кабаскабо».

В Береге Слоновой Кости работают Тимоти Бассори, выпускник Парижской киношколы, поставивший поэтические фильмы «На дюнах одиночества» и «Огни джунглей», а также Дезире Экаре, чья короткометражка «Концерт для изгнанника» получила премию международной Недели критики в Канне.

В Камеруне успешно трудится Жан Поль Н'Гасса, получивший на фестивале негритянского искусства в Дакаре премию за фильм «Большой дом Бамелике». Это репортаж о строительстве дома, в котором воспеваются народные традиции солидарности и взаимопомощи. В этой стране ставят фильмы также Жан-Пьер Диконг Пипа, Юрьбен Дья-Мокури и единственная в Африке женщина-режиссер Тереза Сита Белла. В прошлом журналистка-международница, она сделала интересный фильм «Тамтам в Париже» — о гастролях камерунских танцовщиц в театре Сары Бернар и их возвращении в родную страну.

Первый художественный фильм «Сержант Бакари-Вулен», показанный в 1968 году в Ташкенте, создал в Гвинее Луи Акен. Один из ведущих кинематографистов этой страны — выпускник ВГИКа Коста Н'Диань. В Гане интересные работы сделал Горацио Джонс, в Уганде — Боса Самуэль, в Мали — выпускник ВГИКа Сиссе Сулейман и Тидиани Бокума, в республике Чад— Эдуард Сайи, в Сомали — Хаджи Мохамед Джумале... Большинство из них участвовало в Первом Ташкентском международном кинофестивале.

Самая сильная группа кинематографистов Черной Африки находится в Сенегале.

луйста, полосатая зеленая горка, метра полтора-два высотой— выбирай любой. Ташкентцы приветливы и по-восточному учтивы, даже незнакомые почтительно здороваются с тобой на улицах.

Сказка продолжалась и когда мы сидели в темных залах кинотеатров, а на экране раскрывался мир — новый, необычайный. Фильмы рассказывали нам о других странах, отделенных от нас не только тысячами километров, но и веками разных культур. Уклад жизни, проблемы, обычаи — все было иным и вызывало жгучий интерес.

Мы видели жизнь стран, которые, если и знали раньше по кинематографу, то лишь как экзотический фон для голливудских приключений. Здесь же раскрывалась душа народа, потому что фильмы эти создавались не заезжими дельцами от кинематографа, а коренными жителями данной страны. Кинематографисты стран Азии и Африки обращались к национальным проблемам, говорили с киноэкрана о том, что их волнует.

За время Ташкентского фестиваля я посмотрел десятки картин разных стран, многие документальные и художественные ленты. Одни из них отмечены явной печатью таланта, другие менее удачны. Меня же более всего порадовало, что в них не было слепого подражательства. Они национальны по духу и стилю.

Национальный кинематограф стран Азии и Африки делает свои первые шаги. Естественно, что подчас они робки, неуверенны. Но, главное, они самобытны, а это верный залог успеха в искусстве.

Вы спрашиваете, хочу ли я опять поехать на Ташкентский кинофестиваль? Как Гарун-эль-Рашид готов был без устали слушать чудесные сказки Шехерезады, так и я хотел бы посетить тысячу и один кинофестиваль стран Азии и Африки в Ташкенте.

Это прежде всего хорошо известный в Советском Союзе Сембен Усман — автор короткометражек «Бором-Сарет», «Ниайе» и полнометражных фильмов «Негритянка из...» и «Денежный перевод» («Мандат»). По проблематике произведения Сембена Усмана близки творчеству Абабакара Самба. Самба учился в Экспериментальном киноцентре в Риме у Феллини и Висконти, был режиссером во французских театрах. Картина Абабакара Самба «И снега больше не было» рассказывает о возвращении в родную деревню сенегальского студента после нескольких лет, проведенных во Франции.

Блез Сенгор работал у Ива Чампи на картине «Свобода № 1». Его картина «Великий Могол в Тубе» рассказывает о паломничестве одной мусульманской религиозной секты. Ив Диань, который начинал как комический актер, поставил короткометражку «Черная Африка в пути» — о состязаниях на спортивной дорожке. Первые короткометражки поставили Момар Таим, Делу Тиасан, Диобриль Дьен, Жорж Користан, Джонсон Траури.

Один из парадоксов африканского кино заключается в том, что режиссеров у нас больше, чем операторов и техников. Например, в Сенегале десять режиссеров и только три оператора.

— *Не могли бы вы назвать и другие проблемы, стоящие перед африканским кинематографом сегодня?*

— В странах Черной Африки нет или почти нет своей кинопромышленности. Нет студий, лабораторий по обработке пленки, монтажных столов, нет почти ничего, кроме устаревших камер. Кинопродукция в странах Черной Африки нерегулярна и держится скорее на энтузиазме кинематографистов, чем на твердой экономической основе. Я согласен с заявлением «Л'Африк актюэль» о том, что «поставить фильм молодому африканцу сложнее, чем русским и американцам заснять обратную сторону Луны». У нас нет ни денег, ни кадров, ни павильонов, ни кинотеатров.

Последнее — самое печальное. Мы не в состоянии еще национализировать прокат, и в сфере проката и продажи фильмов почти полностью господствуют иностранные монополии. Из 200 кинозалов франкоговорящих стран Африки 84 принадлежат компании «Комасико» и 58 — «Секма». В Сенегале 40 кинотеатров, из которых 15 в Дакаре. Тридцать четыре из них принадлежат западным компаниям. К чему это приводит, показывает такой пример. «Негритянку из ...», которую купили Франция, СССР и другие страны, почти не видели африканские зрители за пределами Сенегала. Эта картина обошлась в 14 миллионов старых франков, а прокатные фирмы предлагали организовать ее демонстрацию в тринадцати государствах всего за один миллион франков. Насколько грабительскими являются подобные условия, доказал сам постановщик. Он арендовал кинозалы в шести областных центрах и всего за десять дней демонстрации выручил тот же миллион.

Не получая прибыли от проката, мы не можем развивать кинопроизводство. Там, где прокат удалось национализировать, положение с кино резко изменилось к лучшему. Это удалось сделать в Гвинее. Не так давно о национализации всех кинотеатров в стране объявило правительство Верхней Вольты. Этот шаг был предпринят после того, как компании «Комасико» и «Секма» заявили о своем намерении повысить цены на билеты. Теперь кинозалы изъяты из-под иностранного контроля и создано национальное вольтийское кинообщество.

Но дело не только в экономической стороне. Иностранные прокатчики, наживаясь на африканской публике, не заботятся о формировании ее вкусов. Они крутят самую низкопробную кинопродукцию, которая оказывает пагубное влияние на неподготовленного зрителя.

И все же положение, хотя и очень медленно, нормализуется. Мы начинаем строить свои залы, воспитываем свои кадры специалистов, строим лаборатории, растет вкус африканских зрителей. В настоящее

время экспериментальная фаза африканского кино завершена. Теперь очень важной становится проблема объединения усилий стран нашего континента в области кино. Нам нужно создавать свою техническую базу, свои учебные заведения, найти способы самим финансировать свои фильмы и широко их распространять. На первом всеафриканском фестивале культуры, который состоялся в прошлом году в Алжире, по инициативе Сенегала было принято решение о создании Всеафриканской ассоциации кинематографистов.

Мы надеемся, что это объединение позволит ускорить процесс развития африканского кино.

— *Какова в этом смысле роль международных кинофестивалей?*

— Они тоже способствуют объединению усилий стран нашего континента в области кино. Впервые африканские кинематографисты смогли собраться вместе, чтобы обсудить свои проблемы, на фестивале негритянского искусства в Дакаре в 1966 году. В 1968 году мы встретились на фестивалях в Карфагене и Ташкенте. Парадоксально, но лишь в Ташкенте мы смогли увидеть картины Сомали и Гвинеи. В прошлом году состоялись фестивали в Алжире и Уагадугу — столице Верхней Вольты. Последний привлек внимание широкой африканской общественности к проблемам кинематографии континента. Мы с интересом ждем новой встречи в Ташкенте. Она позволит нам познакомиться с работами своих коллег, обменяться творческим и организационным опытом, поспорить, поговорить об общих проблемах. В отличие от многих европейских киносмотров Ташкентский фестиваль носит не парадный, а деловой характер. Его роль в развитии кинематографа наших стран растет.

Беседу вел С. ЧЕРТОК

Ташкентский фестиваль приветствуют:

ВЕНЕСУЭЛА

Карлос и Альберто Пласа, **прокатчики**

Показывая советские фильмы вот уже более тридцати лет, мы особенно высоко оцениваем и горячо приветствуем все кинофестивали, проводимые в вашей стране, так как они очень помогают успешному показу советских фильмов здесь.

Приветствуя Ташкентский фестиваль, мы желаем успеха всем его участникам.

Каракас

КОЛУМБИЯ

Хайме Мартинес, **прокатчик**

Регулярный показ советских фильмов в нашей стране, начавшийся после многолетнего перерыва в 1969 году, обнаруживает большой интерес к советскому киноискусству. Недавно проведенные фестивали советских фильмов с показом картин, посвященных столетию со дня рождения мирового революционного гения В. И. Ленина, со всей очевидностью подтвердили это.

Так в Медельине, втором по величине городе страны и крупном промышленном центре, фильмы «Броненосец «Потемкин», «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Рассказы о Ленине», «Ленин в Польше», «Шестое июля» и «Железный поток» только за одну неделю просмотрело более 15 тысяч зрителей.

Колумбийцы с интересом следят за развитием советской кинопромышленности, за новинками советского кино. Их радует высокий уровень советских кинопроизведений. Думаю, что фестиваль в Ташкенте даст новый толчок развитию советского киноискусства.

Богота

Салах Дахни, **режиссер, сценарист, кинокритик**

Наше прошлое, настоящее, будущее

— Не смогли бы вы вкратце обрисовать состояние современной сирийской кинематографии, сделав вместе с тем небольшой экскурс в ее историю?

— Охотно. Тем более что во всем этом много закономерностей и немало неожиданностей — радующих и разочаровывающих.

Дело в том, что киноискусство — а тем более кинопроизводство — было в прошлом для Сирии областью, куда государство вторгалось лишь с узкокорыстными целями. Интересы широкого зрителя игнорировались полностью. Характерно, что в то время фильмы в Сирию ввозились так же, как и другие потребительские товары, проходящие таможню, оплата производилась в соответствии с весом. Пленки, разумеется... И еще немного истории. Частное кинопредпринимательство в Сирии ведет свое начало с 1928 года. Страна была в ту пору подмандатной французской территорией, что мешало, естественно, налаживанию своего кинопроизводства. С 1928 по 1960 год выпускался в среднем один фильм за двенадцать месяцев. Это были чисто коммерческие, откровенно подражательные ленты. При этом продюсером, сценаристом, оператором, звукооператором, вдобавок еще и ведущим актером почти всегда оказывался один и тот же человек. На его плечи, как правило, ложились и проявка, и тиражирование, и прокат фильма...

В 1962 году была основана частная компания «Сирия-фильм». Ее ленты отличались уже более высоким уровнем режиссуры и актерской игры. Кстати, к съемкам здесь были привлечены два популярных комедийных актера Дурейда Лаххама и Нихада Кальи, что немало способствовало успеху всего предприятия...

Это о частном секторе. О нем еще несколько слов придется сказать попозже. Теперь — о секторе государственном.

В последние годы у нас в стране происходят существенные социально-экономические преобразования. Коренным образом меняется и характер работы интеллигенции: она все активнее привлекается к непосредственному просвещению народных масс. Изменилась ситуация и в киноделе, к которому государство стало относиться с гораздо большим вниманием.

Первая государственная киностудия была основана десять лет назад в рамках армии. Она должна была оказать посильную помощь, в основном техническую (проявка, печать, тиражирование пленки и т. д.), не только вооруженным силам, но и гражданским учреждениям, нуждающимся например, в популяризации тех или иных методов производства (министерствам сельского хозяйства, промышленности, коммуникации и т. д.).

В Министерстве культуры и национальной ориентации появился отдел кино, который в 1963 году, с установлением прогрессивно-демократического режима, был преобразован в существующую и поныне «Национальную организацию кино» (генеральный директор Абдель Хамид Марей). Этой организации было поручено создание киностудий, снабжение их необходимой для производства короткометражных и полнометражных кинофильмов техникой. Не забывайте, что до того любой фильм, снятый у нас, в Сирии, для проявки пленки, печати и тиражирования отправляли в ОАР или Ливан. В задачи Организации входило также создание киноклубов, проведение лекций, симпозиумов, подготовка печатных изданий по киноискусству, создание национального кинофонда.

Что и говорить, Организации приходилось нелегко. По существу, мы начинали на пустом месте. Не хватало актеров, сценаристов, режиссеров, технических специалистов.

Хорошие результаты принесла практика посылки стажерских делегаций в страны Европы, в первую очередь в Советский Союз. Начав с выпуска определенного количества документальных фильмов, перешли и к съемкам игровых. Наш первый полнометражный художественный фильм назывался «Водитель грузовика». Два года назад в Ташкенте он был удостоен поощрительной премии, а затем демонстрировался в Советском Союзе, Болгарии, ГДР. С этой картиной САР участвовала и в Карфагенском кинофестивале (Тунис, 1969). Кинокритики Советского Союза, ГДР и Франции писали о «Водителе грузовика» как о подлинно реалистическом произведении, истоки которого коренятся в глубинах жизни сирийского народа.

С конца 1969 года, в соответствии с правительственным указом, монополия на ввоз фильмов и их распространение в САР принадлежит исключительно «Национальной организации кино». Кинотеатры, находящиеся в частном владении, прокатывают кинокартины, предоставляемые государством для демонстрирования.

В Сирии сейчас 112 кинотеатров (примерно 50 тысяч мест). Но государство постоянно арендует пока лишь один — «Аль-Кинди» (Дамаск), где проходят кинонедели, декады, фестивали. Надо думать, что сеть арендуемых государством залов будет расширяться. Известно, что в результате монополизации ввоза потребуется около 300 полнометражных фильмов ежегодно для удовлетворения зрительского спроса. В недалеком будущем Сирия сможет производить до 10 полнометражных фильмов в год.

— *Расскажите, пожалуйста, о наиболее выдающихся сирийских актерах, сценаристах, режиссерах...*

— Я не открою секрета, если скажу, что египетские киноактеры (как и египетское кино в целом) занимали в течение долгого времени главенствующее положение во всем арабском мире. Положение стало меняться после завоевания Сирией, Ливаном, Ираком, Тунисом, Алжиром, Марокко независимости.

Что касается Сирии, то здесь, не без помощи телевидения, сложилась группа актеров, которая постепенно завоевала широкий успех не только у нас, но и в Ливане, Ираке, ОАР, Иордании. Наиболее известные из них — комики Дурейд Лаххам и Нихад Кальи, чаще всего выступающие в паре. Их обоих приглашали для съемок в ОАР и Ливан, они играли помимо кинофильмов во многосерийных телекомедиях и скетчах, демонстрировавшихся во многих арабских странах. Лейтмотив их исполнительского творчества — критика некоторых сторон современной жизни, рутины.

Большим актерским талантом обладает Рафик Сбеи, снимающийся в кино и на телевидении, играющий чаще всего дамасских простолюдинов. В театре ему поручают ведущие роли в пьесах Мольера и Шекспира.

В кино и на телевидении мы часто видим талантливых Хани Румани, Тальхата Хамди, Халеда Таджа (исполнитель главной роли в фильме «Водитель грузовика»). Хани Румани, кстати, сыграл недавно в телеспектакле «Медведь» (по А. П. Чехову).

Из актрис наиболее известны Галя Шаукят, Муна Васыф и Ибтисам Джабри — ведущие исполнительницы почти во всех сирийских фильмах.

Из режиссеров, работающих в рамках Национальной организации кино, назову прежде всего Джозефа Фахде, начавшего свою деятельность в середине 50-х годов. Сняв три полнометражных художественных фильма в Ливане, он выпустил затем в Сирии ряд документальных фильмов — о первых шагах сирийского кино, о прикладном искусстве страны.

Режиссер Халед Хамаде был одним из основателей упоминавшейся мною армей-

ской студии. Он автор документальных лент «Дворец снов» (о знаменитом историческом дворце Азема в Дамаске), «Современная сирийская женщина» (1969), а также киноновеллы «Маленькие солнца», в основу которой положен остродраматический сюжет из народной жизни. Хамаде готовится снимать свой первый полнометражный художественный фильм «Нож» по сценарию Гассана Кянафани — палестинского писателя, живущего в Ливане. Это повесть о трагедии народа, о преступных планах сионистов, их стремлении к тому, чтобы палестинец перестал ощущать себя палестинцем, потерял свое человеческое достоинство.

Плодотворно работают режиссеры Набиль Малех, Мерван Муаззин, Мухаммед Шахин, поставившие ряд хороших документальных фильмов. Один из молодых — Кайс Зубейди — получил в 1969 году на Лейпцигском кинофестивале вторую премию (по категории телефильмов) за короткометражку «Вдали от родины», рассказывающую о беспризорных палестинских детях, их тяжелой жизни в изгнании. Этот фильм неоднократно демонстрировался по телевидению ГДР.

Набиль Малех снял короткометражную экспериментальную картину «Венок из шипов» — из жизни арабского палестинского народа. Фильм полуцветной, получерно-белый. Трагическое положение народа сейчас дается в черно-белых кадрах, жизнь раньше — в цвете.

Мерван Муаззин (учился в ГДР) поставил документальный фильм «Счастливый праздник». Фильм построен на драматическом столкновении кадров жителей европейских городов, веселящихся в праздничные дни, с кадрами из жизни тех, кто в результате сионистской агрессии 1967 года изгнан с родных земель и ныне скитается на чужбине.

Одним из молодых режиссеров почти закончен полнометражный художественный фильм «Трилогия о палестинских партизанах», состоящий из трех киноновелл.

Из сказанного ясно, что в сирийском кино наметилось четкое стремление к освещению палестинской проблемы художественными средствами. В большинстве сценариев, которые приняты к постановке, говорится о партизанской борьбе как части борьбы арабов против империализма и сионизма.

— Несколько слов о себе, о своем творчестве.

— Я родился в 1925 году на юге Сирии. В 1950 году закончил Институт киноисследований в Париже (НЕС) по режиссерскому факультету. Ввиду отсутствия в то время в Сирии серьезного кинематографа начал писать критические статьи — с целью пробудить внимание к общественной важности киноискусства. Статьи печатались в газетах и журналах Сирии, Ливана, Египта. В течение десяти лет был кинокритиком на сирийском радио. С осени 1969 года вновь веду эту работу. Был участником ряда кинофестивалей (Карловы Вары, Москва, Берлин, Лейпциг, Бейрут). Участвовал также в большинстве конференций, которые созывались ЮНЕСКО в Бейруте для изучения вопросов арабского кино.

Снял ряд короткометражных фильмов, в частности об арабском художественном наследии — «Арабские памятники в Сирии» (цветной), «Стекло в Сирии за 40 веков» (цветной), фильм «Вода и засуха» (черно-белый). Эти фильмы демонстрировались на ряде фестивалей, в частности «Вода и засуха» — на Московском.

Написал ряд сценариев короткометражных фильмов, по которым сняты фильмы мной и другими режиссерами, а также три сценария для полнометражных фильмов.

Сейчас работаю над сценарием о борьбе палестинских партизан.

Мной написано также несколько книг о кино: «История кино», «Приглашение к кино», «История кино в Сирии» (последняя — в соавторстве с Рашидом Джалялем).

В 1964 году вышло большое исследование, написанное мной по поручению ЮНЕСКО — «О кино в Сирии — прошлое,

настоящее, будущее». Эта книга издана на арабском, французском и английском языках. Отрывки из нее были опубликованы в киножурнале ГДР.

Являюсь членом недавно созданного Союза писателей ОАР. Перевел на арабский язык пьесу Н. В. Гоголя «Ревизор», повесть Михаила Садовяну «Балтаг» и ряд других вещей. Вскоре выйдет из печати мой первый роман «Черная земля» — о тяжелой жизни в сирийской деревне до утверждения прогрессивного режима.

— Что бы вы хотели сказать в связи с приближающимся Вторым кинофестивалем стран Азии и Африки в Ташкенте?

— Я от души желаю успеха этому фестивалю, так как уверен, что он внесет значительный вклад в дело развития киноискусства развивающихся стран, в том числе и моей родины.

Сердечно приветствую читателей журнала «Искусство кино».

Дамаск

Беседу вел корреспондент АПН Д. БАШИРОВ специально для «Искусства кино»

Ташкентский фестиваль приветствуют:

ПЕРУ

Армандо Роблес Годой, **режиссер**

С большим волнением и радостью я вспоминаю счастливые дни кратковременного пребывания в вашей стране в качестве гостя Московского кинофестиваля, когда перуанская лента «В сельве нет звезд» была удостоена премии как наиболее яркая страница зарождающейся перуанской кинематографии. Кинематографисты Перу видят свое призвание в правдивом отражении на экране жизни народа, его чаяний, надежд и стремлений.

Вот и сейчас я в содружестве с большим коллективом кинодеятелей закончил работу над своей новой картиной «Зеленая стена», повествующей о безрадостной, но типичной судьбе семьи перуанского крестьянина. К сожалению, мне не удалось показать этот фильм на Московском кинофестивале 1969 года по причине его незавершенности к началу фестиваля. Теперь, узнав о Ташкентском фестивале, я горю надеждой познакомить советских коллег с этим фильмом и показать его представителям развивающихся кинематографий тех стран, которые представят свои произведения на этот новый форум прогрессивного киноискусства.

Я приветствую участников и гостей Ташкентского фестиваля 1970 года — года славного 100-летия вождя и основателя Советского государства В. И. Ленина.

Лима

ЯПОНИЯ

Моритани Сиро, **режиссер**

Если кинематограф — это зеркало, в котором отражается культура той или иной страны, то, наверное, было бы правильно еще чаще устраивать кинофестивали.

У меня нет никакого сомнения в том, что кинофестиваль стран Азии и Африки в Ташкенте имеет такое же большое значение для взаимопонимания между народами и развития культурных контактов между Востоком и Западом, какое имел в мировой истории «шелковый» путь.

От души желаю успеха кинофестивалю!

Токио

СОМАЛИ

Мохамед Джумале, **режиссер**

Радость быть среди друзей

Наша страна совсем недавно вступила на путь самостоятельного развития. Остались позади долгие годы колониального гнета, когда коренные жители страны не имели возможности ни учиться, ни развивать собственную культуру. Иноземцы приезжали в Сомали, чтобы снимать фильмы, но их интересовали не мы, а наша природа, национальные костюмы. Экзотика был нужна им как дополнение к приключенческим фильмам.

Но наш народ хочет смотреть собственные фильмы. В этом мы испытываем большую необходимость, ведь большинство наших жителей неграмотно, им недоступны книги, газеты. И лишь кино может давать необходимую информацию о мире и ответы на многочисленные проблемы.

Все это привело меня к мысли о создании собственного фильма. Не буду сейчас перечислять все трудности, подстерегающие нас. Приходилось начинать буквально на пустом месте, не было ни аппаратуры, ни профессиональных кадров. Но мы сняли наш первый сомалийский фильм «Деревня и город», сняли его собственными силами. Сами написали сценарий, сами играли. Только оператор был приглашен из Италии.

Специалисты наверняка найдут в нашей работе много просчетов, но зрителям фильм понравился. Впервые на экране они увидели таких же, как они сами, людей. Сюжет картины был близок и понятен им — он был взят из современной жизни Сомали, герои говорили на нашем родном языке.

Поощрение и справедливая товарищеская критика, замечания, советы, высказанные мастерами советского кино во время Ташкентского фестиваля, укрепили во мне желание продолжать работу.

Однако создание фильма в наших условиях — это не только длительный, но и дорогостоящий процесс. Работа над картиной требует больших затрат. Первый фильм, созданный на собственные средства, принес в прокате некоторые доходы, но все же сегодня как режиссер-постановщик я стою перед массой сложных проблем, в том числе и финансовых.

Но мы будем продолжать начатое дело. Национальные фильмы должны занять ведущее место на экранах наших театров. Зрители с нетерпением их ждут.

В моей жизни Ташкентский фестиваль занимает особое место. Мое первое посещение Советского Союза было незабываемым. Я не так уж молод, позади большая, трудная жизненная школа, но, представляя на фестиваль свою первую картину, я волновался и смущался, как зеленый юнец, пока безоговорочно не убедился в дружеских чувствах, глубокой симпатии советских людей к сомалийцам. Я увидел, что нахожусь среди друзей, справедливых, доброжелательных даже в критике.

Мой первый, пусть скромный кинематографический успех связан с Ташкентским фестивалем. Вот почему для меня Ташкент — это символ радости и надежды. Такое не забывается, даже когда, покидая Советский Союз, ты уезжаешь за тысячи километров.

Ташкентский фестиваль приветствуют:

ПАКИСТАН

Анвар Хассан, **актер**

Пусть мечта о единстве борющихся народов Азии и Африки, которая так дорога моему сердцу, станет реальностью в дни Ташкентского кинофестиваля.

Захир Райхан, **режиссер**

Желаю мира и процветания всем трудящимся и всем прогрессивным людям Азии и Африки.

Пусть большой и заслуженный успех встретит эту попытку объединить народы Азии и Африки средствами киноискусства.

Дакка

Даль Орлов

На ДЕФА и вокруг

...Наша превосходная переводчица Нэлли Шраде испытывала на этой встрече страшные творческие муки. До этого она в любых обстоятельствах бойко переводила «туда и обратно», а тут едва поспевала за оратором. Мы слушали на открытии кафедры кино в секторе культуры Гумбольдтского университета выступление видного немецкого кинотеоретика Германа Херлингхауза. Увлеченно углубившийся в сравнительный анализ специфических выразительных возможностей кино и телевидения, он был богат на определения, и Нэлли Шраде только что не стонала в тщетных поисках необходимых слов и выражений. И, чувствуя себя крайне виноватой, поминутно просила у нас прощения. Она не успокоилась даже после того, как я подвел ее к мемориальной доске в фойе университета, напоминавшей, что здесь до 1932 года читал лекции сам Альберт Эйнштейн. А ну как теорию относительности пришлось бы ей переводить?!..

Но это к слову. Если же говорить серьезно, то мне показалось важным начать рассказ о впечатлениях, вынесенных из поездки к кинематографистам ГДР, с признания, что теоретическая мысль наших немецких коллег целенаправленно бьется над решением самых жизненно важных проблем, которые выдвигает перед практиками растущее искусство первого в истории Германии социалистического государства. В сложный клубок сплетаются в практике вопросы политики и эстетики, злободневности и творческой углубленности в материал, зрительского восприятия и жанрового разнообразия, художественных поисков и заимствований, традиций и новаторства. Все это вопросы, которые требуют решения и дальнейшей реализации в новых произведениях. Многое еще в стадии определения, поиска творческих путей. И это естественно.

Но тем важнее, что направляет поток мысли, организует усилия кинематографистов в единственно правильном направлении — острый, глубокий интерес к идеям социалистического реализма, партийности и народности искусства.

Социалистическая единая партия Германии ведет идеологическую работу (кинематограф — одно из важнейших ее звеньев) в сложных условиях, в непосредственной близости к границам капиталистического мира. Буржуазная идеология, используя все возможное, в том числе и такие средства массовой информации, как радио и телевидение, ведет бешеную атаку на идейные устои социалистической демократии, тщась внести смуту в умы, облить грязью все то, что способствует построению новой, счастливой жизни в восточной части немецкой земли. Символом этой неугомонной темной силы видится мне нахально вздыбившийся у самой границы двух Берлинов небоскреб западногерманского издателя Шпрингера с суетливо бегающими над верхним этажом неоновыми лживыми словами... Кстати, о карьере и темных махинациях этого рьяного сторонника применения жестоких мер для подавления прогрессивных сил в ФРГ документалисты ГДР сняли остроразоблачительный фильм, который с успехом был показан по телевидению.

В этих исторически сложившихся условиях кинематографисты ГДР чувствуют особую ответственность перед народом. В своих произведениях они стремятся показать облик нового человека нового общества, занимая активную, наступатель-

ную позицию, избегая какой бы то ни было расплывчатости или неопределенности. И при всей разности темпераментов и почерков, при случающихся (как в любом живом деле) срывах, которые выправляются на ходу, твердо следуют по курсу, указанному партией. С хорошим чувством неудовлетворенности достигнутым они говорят сегодня о необходимости новой ступени в улучшении качества выпускаемых фильмов. Чтобы значительно расширить зрительскую аудиторию и в своей стране и за ее пределами. Пусть всему миру несет экран притягательную правду о жизни новой Германии!

Нельзя говорить о сегодняшнем немецком кино, о его успехах и трудностях, не останавливаясь на оценке исторического момента, когда оно растет и мужает, не касаясь хотя бы кратко характеристики общественной атмосферы, в которой работают его создатели, не вспомнив о великих переменах, пришедших на немецкую землю и проявленных ныне и в ее экономике, росте благостояния народа, и во внутренних, не видимых простым глазом, но реально существующих сдвигах в человеческих душах.

...С небольшой группой экскурсантов я побывал в гостях у пограничников, стоящих в карауле у Бранденбургских ворот. Сначала мы прошли по узенькой асфальтированной дорожке, оставив за спиной оживленный проспект и любезно приветствовавшего нас часового. Потом оказались в небольшом зале, в одном из крыльев знакомой по тысячам изображений колоннады, увенчанной квадригой и Государственным флагом ГДР.

Обер-лейтенант Хартмут Байер водит указкой по светящейся схеме Берлина. Показывает точки расположения некоторых из 80 шпионских и террористических центров, базирующихся в западной зоне. Сообщает, что вдоль 146-километровой границы с Западным Берлином установлен 21 контрольно-пропускной пункт. Называет другие цифры: 45 тысяч провокаций было организовано врагами с 1961 года, тридцать раз они пробовали произвести подкопы, неоднократно пытались перейти, переехать, переползти, переплыть границу с фальшивыми паспортами, в аквалангах, в багажниках автомобилей. Вот их оружие, рации, патроны... Называет имена вероломно убитых во время несения службы по охране государственной границы ГДР с Западным Берлином пограничников. Вот фото одного из них: унтер-офицер Рольф Хеннингер, родился 30 ноября 1941 года, убит 15 ноября 1968 года.

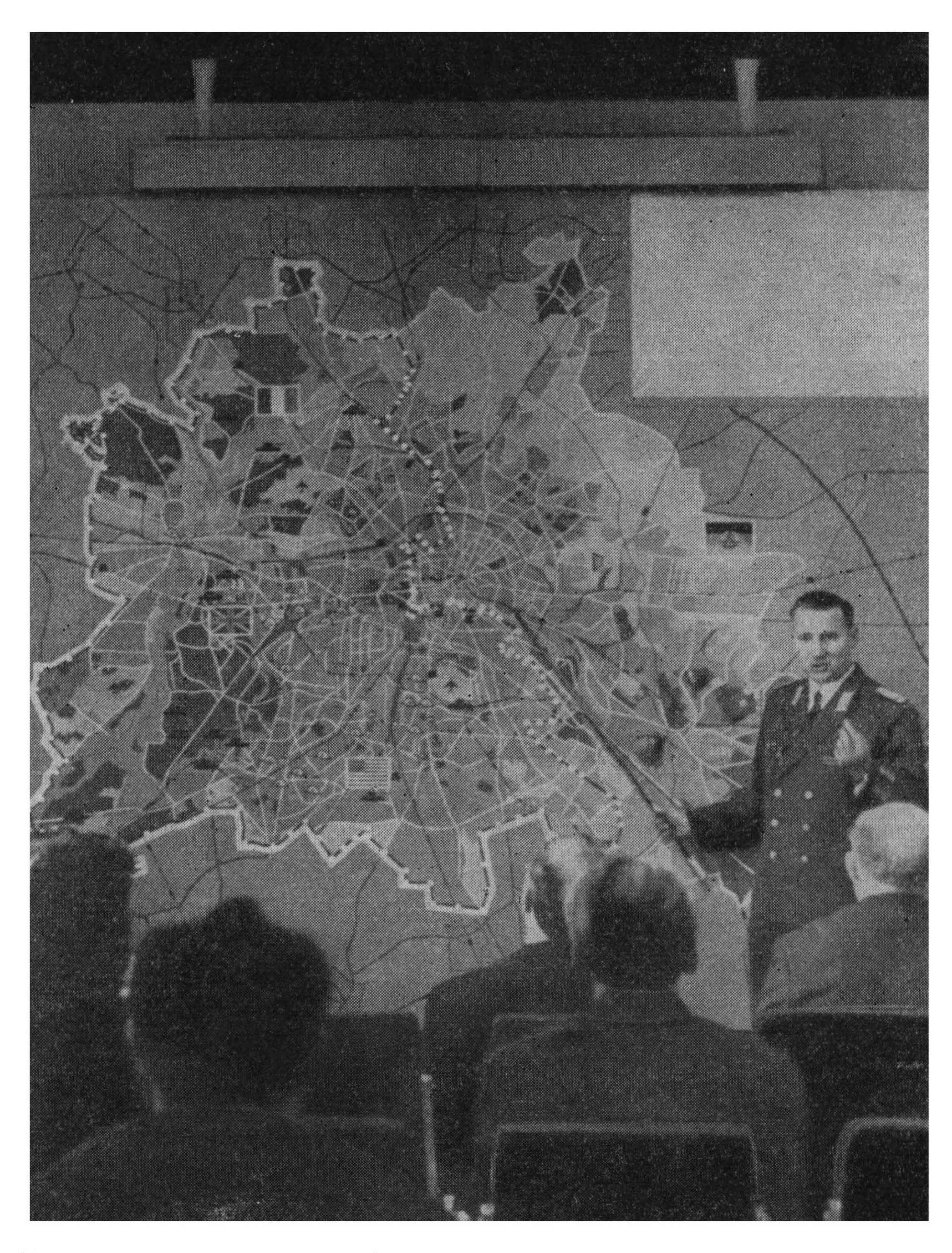
В заключение мы оказываемся по ту сторону Бранденбургских ворот, где на крайнем участке демократической территории сооружено нечто вроде возвышающегося над уровнем земли балкона — отсюда хорошо видна широкая парковая аллея, простершаяся уже по западной зоне... Напряженная тишина — граница. Справа сумрачное здание рейхстага. Оно теперь без знаменитого купола, над которым четверть века назад был поднят флаг Победы.

С облегчением возвращаешься на просторную Унтер ден Линден, включаешься в поток спокойных и доброжелательных людей. Спортивного склада парни, девочки-подростки в пальто-пелеринах, хозяйки, служащие, то и дело попадаются группы туристов.

Я смотрю на лица, смотрю вокруг и по неисповедимой игре воображения думаю: а вдруг это не я, а мой отец стоит здесь? Ведь почти четверть века назад, как раз в моем возрасте, он был в Берлине, а я тогда бегал на станцию в далеком Кустанае, встречая каждый состав с демобилизованными — авось приедет!..

Липы тогда, наверное, лежали здесь комлами наружу, стены домов щерились голыми кирпичными срезами, и дым стелился над бывшей улицей, и ветер затягивал его в провалы окон...

Красавец город раскинулся вокруг меня! Вопреки рассказам, он, оказывается, светлый, зеленый. Мирно и добро его дыхание. Теперь приеду и расскажу отцу про молодую Унтер ден Линден, Карл-Маркс-аллее, про Александрплац, элегант-



Гости пограничников, несущих службу у Бранденбургских ворот, внимательно слушают рассказ офицера Национальной народной армии о проведении мер по охране государственной границы ГДР

но убранную высокими аквариумами-домами, легкими, голубыми, блистающими под солнцем, про взметнувшуюся над площадью осанистую телебашню с гигантским, почти воздушным серебряным шаром под шпилем.

Он дошел тогда сюда ради всего этого. А миллионы таких же, как он, не дошли. Благодарность им, память о них навсегда в сердцах людей новой Германии. Символ той памяти — могучая фигура советского солдата с ребенком на одной руке и с мечом в другой, высящаяся в Трептов-парке. Здесь склоняют люди головы, кладут букеты. Цветы и в мавзолее Вечного огня, который полыхает у двух черных мраморных плит. На одной написано: «Неизвестному солдату», на другой — «Неизвестному борцу Сопротивления». А на левой и правой стене две одинаковые надписи: «Жертвам фашизма и милитаризма».

От павильона до экрана

В Потсдаме меня поселили в отеле Цецилиенхоф. Собственно, сам отель занимает только половину здания, вторая половина — музей. Здесь полностью сохранена обстановка, в которой проходила историческая Потсдамская конференция: кабинеты делегаций, общий зал, балкон для прессы. На нем, между прочим, среди журналистов был и будущий президент США Джон Кеннеди.

К Потсдаму примыкает Бабельсберг, знаменитый тем, что на его территории размещена студия ДЕФА. В то время как главы трех правительств в бывшей резиденции наследного принца Вильгельма фон Гогенцоллерна подводили итоги второй мировой войны и определяли пути послевоенного развития, находящиеся неподалеку павильоны тогдашней киностудии УФА хоть и сохранились почти полностью, представляли вполне жалкое зрелище. Все из ценного оборудования, что можно было увезти, владельцы студии успели перетащить на Запад.

Сейчас на ДЕФА люди настолько поглощены заботами дня текущего, что им было недосуг рассказать мне о тех, первых днях. Зато полную информацию о них я получил у Ганса Клеринга, когда побывал у него дома.

Знаменитый немецкий актер снялся уже в 107 фильмах, в том числе в тридцати советских, среди которых «Окраина», «Щорс», «Чкалов», «Богдан Хмельницкий». «Зигмунд Колосовский», «Радуга» и другие не менее известные. Квартира Клеринга плотно заросла книгами, и сам хозяин, высокий, с выпуклыми ироничными глазами, с сигарой, конец которой он вкусно обминает мягкими губами, похож на старого доброго профессора, из тех, кого студенты любят за обширнейшие познания и за широкую привычку всем ставить только пятерки.

Хорошим русским языком Клеринг неторопливо рассказывал о том, как не спешили западные оккупационные власти восстанавливать производство фильмов в Германии, ибо заинтересованы были в продвижении сюда лишь своих картин. Советская военная администрация стояла на прямо противоположной позиции. С ее помощью стала быстро восстанавливаться студия в Бабельсберге.

17 ноября 1945 года на учредительное собрание в Берлине пришли те немецкие кинематографисты, которые решительно взялись вместе со своим народом строить новую, демократическую Германию. Этот день считается датой рождения кинематографии ГДР, которая, таким образом, в этом году празднует свой 25-летний юбилей.

А через шесть месяцев начал действовать новый кинематографический центр — ДЕФА, и торжественно был вручен немецким товарищам документ — разрешение на производство фильмов. Год еще не завершился, а на экраны вышли три первые картины новой студии: «Убийцы среди нас», «Свободная земля» и «Где-то в Берлине»...

Обо всем этом с живыми подробностями и поведал Ганс Клеринг, сам в то время бывший генеральным директором ДЕФА.

Интересно, что кроме актерского и административно-общественного таланта ему пригодился и талант художника-графика. Так, скажем, им была придумана и выполнена ставшая традиционной марка киностудии ДЕФА, которая ныне известна всему миру и воспроизведена на этой странице...

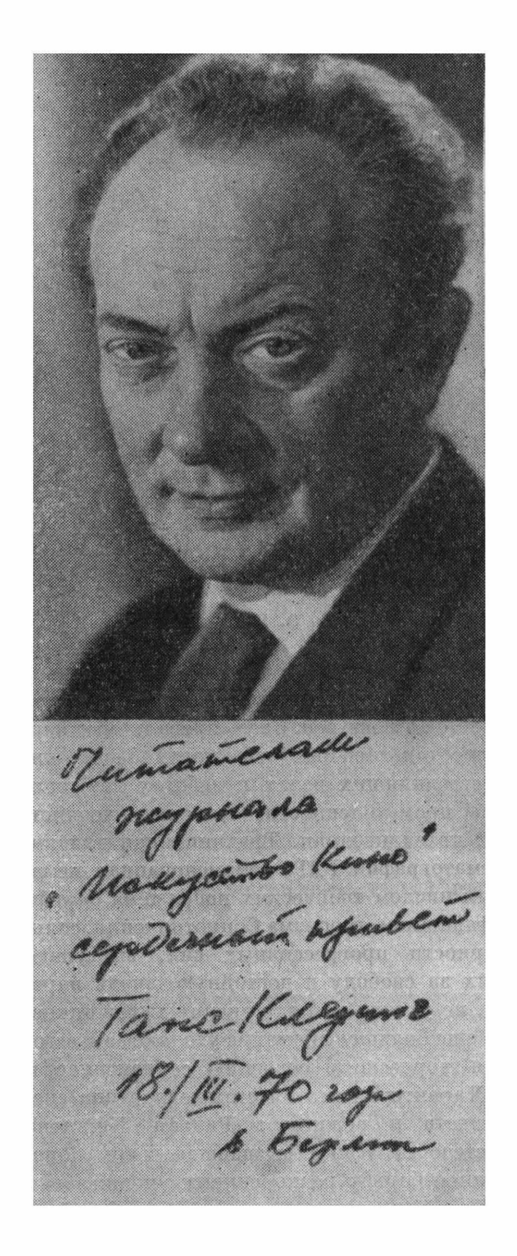
Прощаясь, выдающийся деятель немецкого кинематографа подарил нам свою фотографию и на обороте по-русски уверенно и четко написал: «Читателям журнала «Искусство кино» сердечный привет. Ганс Клеринг». И фото и факсимиле мы тоже здесь воспроизводим.

Какие же темы поднимают сегодня в своих произведениях авторы ДЕФА? На этот вопрос подробно ответил художественный директор студии Виту Айхель.

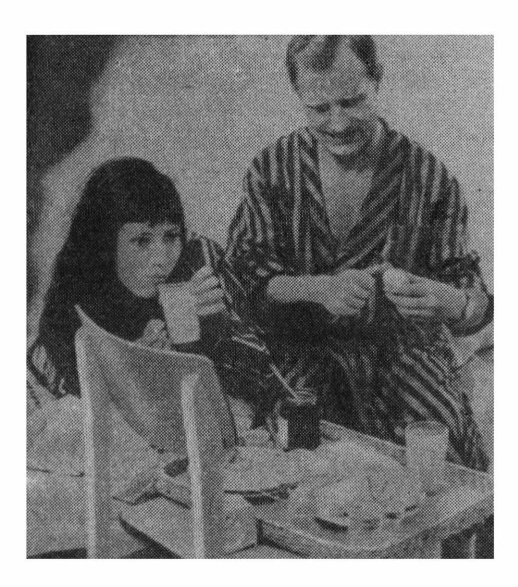
В прошлом году было подготовлено тринадцать кинокартин, в этом выйдет 16 или 17. К 1975 году предполагается выпускать не менее 25. Продукция для телевидения — примерно в том же объеме.

Среди законченных произведений товарищ Айхель отмечает антифашистскую ленту режиссера Гюнтера Райша «Красная капелла», а затем в сугубо аннотационном плане характеризует такие картины, как «В поле напряжения» и «Сетевой графии» — об отношениях между людьми в новых условиях жизни и производства, «Жестокий ветер» — о жизни моряков и кораблестроителей, «Потому, что я тебя люблю» — действие которой происходит в сельской местности, а в центре — семья ветеринара. История любви молодой учительницы и бригадира строителей положена в основу фильма «Эй, ты!». О проблемах восемнадцати-двадцатилетних повествует фильм «Вы знаете Обана?». «Седьмой год» привлек зрителей серьезной моральной коллизией, а веселая комедия «Ты и я в маленьком Париже» — легким юмором, изящным сюжетом. («Маленьким Парижем» называют Лейпциг, знаменитый своими международными ярмарками.)

Чуть ниже мы коснемся и еще нескольких лент.







С. Лоренц (слева) и Э. Шаль в фильме «В поле напряжения»

Как видите, тематически круг интересов довольно обширен. Здесь превалируют картины о нынешнем дне новой Германии, о сегодняшних делах и заботах тружеников промышленности, сельского хозяйства, интеллигенции. Традиционная для кинематографии ГДР, ознаменованная немалым числом творческих побед тема борьбы с фашизмом, героизма Сопротивления, солидарности прогрессивных сил, выступающих за свободу и достойную жизнь народа, не уходит из поля зрения художников, но еще большее внимание уделяют они сегодня творческому освоению современности.

Характерна в этом смысле картина сценариста и режиссера Ральфа Кирстена «Сетевой график», вызвавшая своим появлением борьбу разноречивых мнений.

Герой картины — кадровый рабочий — так предан своему делу, что решительно отказывается от любой возможности отдохнуть, заболев, не хочет лечиться, попав в больницу, рвется обратно в цех. Его бросает жена, и вот он, по существу, одинокий человек. Правда, у него есть друг. Линия этого второго персонажа не контрастирует с жизнью главного героя, а наоборот, подчеркивает, усиливает ее. Ибо и друг в некотором роде соломенный вдовец. Жена, преподающая математику в Дрездене, не может скитаться вместе с ним с одной стройки на другую...

Конфликт? Несомненно! Как поступить свободным и самостоятельным людям, фанатично преданным своему делу, желающим приносить максимальную пользу обществу, если их благородные устремления вступают в противоречие с требованиями быта? Пренебречь работой, сосредоточиться на домашнем хозяйстве, как это сделала, например, жена директора строительства, или сохранить верность призванию?..

Миловидная медицинская сестра в силу своих обязанностей (а может быть, не только?) трогательно ухаживает за больным рабочим. Друг же его, видимо, многое осмыслив, садится в дрезденский поезд...

Зрителю предоставляется возможность додумать сюжет, самому разобраться в конфликте. Авторы от выдачи рецепта уклоняются.

Некоторая умозрительность драматургии, недостаточная развитость отдельных мотивов, перегруженность диалогами, искусственно вставленная в фильм фигура резонерствующего писателя, роль, которую не смог спасти даже обаятельный Манфред Круг,— все это снижает художественные достоинства произведения. Но тем не менее оно, при всем своем дидактизме и некоторой элементарности фабулы, обращает на себя внимание как попытка вторгнуться в жизнь, поговорить о том, что, очевидно, в той или иной мере волнует многих зрителей, подметить существенные черты характера современного героя.

Тематически к «Сетевому графику» примыкает картина Франка Фогеля «Седьмой год». Меняются персонажи, меняется обстановка действия, но центральная проблема та же. Жена — хирург. Ее играет талантливая Джесси Рамайк, снискавшая себе известность в комическом амплуа, а здесь впервые выступающая в сугубо драматической роли. Хирург она хороший, самоот-

верженный, поглощена работой всецело. Муж комик-мим, артист. Поскольку жена не уделяет ему и дому достаточного внимания, он невольно начинает подпадать под влияние иных жизненных соблазнов...

Перед женщиной проблема: что выбирать — кухню или операционную?

Надо думать, что эти умные и достойные люди сами найдут для себя правильное решение. Авторы же в финале и в данном случае ставят многоточие...

Даже когда сюжет фильма залегает, кажется, в совсем ином смысловом пласте, нет-нет да и мелькнет в нем знакомый мотив.

Вот «В поле напряжения» режиссера Зигфрида Кюна. Идею картины можно вывести уже из приведенного названия — это напряженность поиска технической истины и поиск в решении чисто житейских, личных конфликтов. Чтобы повысить производительность труда на заводе, группа энтузиастов принимается за внедрение научного программирования, что, естественно, потребует перестройки процесса, капитальных затрат, на что соглашается далеко не каждый из тех, от кого эта перестройка зависит. Споры идут на производственных совещаниях, выплескиваются в коридоры заводских корпусов, на улицы, продолжаются даже на семейных праздниках.

Герой фильма — молодой талантливый инженер, горячий сторонник прогресса,— когда принципиальное согласие на установку электронного оборудования было уже получено, обнаруживает в расчетах ошибку. Дело окончательно запутывается. На беду, пока молодой человек занимался вычислениями, его покинула невеста. (Узнаете?..) К счастью, директор предприятия — опытный хозяйственник и добрый человек — дает возможность молодежи самой проявить инициативу, прислушивается к ее мнению, и все конфликты в конце концов благополучно разрешаются.

Эта лента в гораздо большей степени, чем предыдущие, сильна скорее заявленным в ней, чем реализованным. Но заявка



Д. Рамайк — исполнительница главной роли в фильме «Седьмой год»



«Сетевой графики». Манфред Круг (в центре) в роли писателя Шафрата

симптоматична. Творческие потребности авторов снова ведут их туда, где происходит главное, где создаются основные блага общества,— на завод, к людям труда.

Программа моих просмотров не была столь обширна, чтобы с уверенностью делать далеко идущие выводы о нынешних тенденциях развития немецкого кино. На это я просто не имею права. Тем не менее увиденные мною фильмы, конечно, не могут не вызвать размышлений, которыми поделиться я, надеюсь, право имею.

Глубоко привлекательным представляется мне само желание немецких друзей разрабатывать то, что в нашей критике называется «рабочей темой» и в чем советские кинематографисты за последние годы сильно задолжали зрителю. В центре картин «Сетевой график», «В поле напряжения», упомянутых выше «Жестокий ветер», «Эй, ты!» стоят рабочие люди. Если соотнести число этих названий с объемом ежегодной продукции студии ДЕФА, процент получается весьма высокий. И хотя эти ленты не свободны от многих легко просматривающихся недостатков, все же по-настоящему радует стремление художников быть ближе к делам человека-труженика, человека-созидателя. Такое направление интересов не может не привести в конце концов к большим и бесспорным творческим победам.

Но чтобы путь к таким победам стал короче, хочется разделить с немецкими критиками их стремление яснее, отчетливее увидеть все недостатки, мешающие иным лентам ДЕФА зазвучать во весь голос, обрести полную силу. Вот фильм «Доктор медицины Зоммер II» режиссера Лотара Варнеке (это его первая работа; сценарий Ханнеса Хютнера). Как похож он — и своими достоинствами и своими недостатками — на те, о которых говорилось выше!

Зоммером-Вторым прозвали в больнице нового молодого врача, в отличие от Первого — старшего и опытного, который там уже работал. Новый доктор решительно берется за дело, умеет настоять на своем, проявляет самоотверженность и душевность. К пациенту его могут вызвать прямо из плавательного бассейна. Когда он замечает, что одного из стационарных больных никто не навещает, отправляется к тому домой, увещевает жену. Люди к нему тянутся, он отвечает им тем же. Зоммер-Первый даже делает ему замечание за излишнюю откровенность с больными. Дело поворачивается таким образом, что Зоммера-Два увольняют. В тяжелом душевном состоянии он просит любимую навсегда остаться с ним. Та на это согласна, но предлагает подождать: ибо как же ей отказаться от собственной работы, которой она занимается с исключительным энтузиазмом.

Разглядев в четвертом подряд фильме все тот же конфликт любви и долга, неразрешимого противоречия между зовом призвания и призывом семьи, я стал усиленно всех расспрашивать: действительно ли такая дилемма реально существует и дела обстоят столь серьезно?

Мне объяснили: да, существует и является отражением одного из аспектов находящегося в процессе формирования нового морального уклада, когда все вокруг устремлено вперед, все в лесах новостроек (и в прямом и в образном смысле), когда общество, захваченное созиданием счастья для всех, не успевает решить личный, бытовой конфликт, помочь обрести счастье одной влюбленной паре.

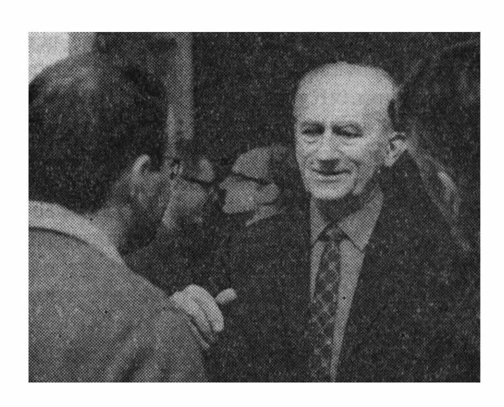
Но подождите, не унимался я: соответствует ли масштаб экранного внимания этому вопросу, действительному его удельному весу в жизни? Скорее всего — не соответствует, соглашались со мной. И предлагали продолжать смотреть фильмы.

Так я оказался на просмотре цветной, широкоэкранной, заряженной неподдельным оптимизмом, очень действенной картины «Мой час ноль», поставленной Йоахимом Хасслером по сценарию Юрека Беккера и Карла Круга. Операторскую работу успешно выполнил Рольф Шраде, выпускник ВГИКа, ученик Леонида Косматова.



«Мой час ноль»

А. Курелла (в центре) беседует с режиссером Г. Райшем (слева), постановщиком фильма «На пути к Ленину»



«На пути к Ленину». Г. Рихтер в роли Виктора Клейста

По жанру я бы отнес этот фильм к комедийному детективу. История, случившаяся с бывшим ефрейтором Куртом Хартунгом (его играет популярный Манфред Круг), попавшим в плен к русским, разыграна легко, с искренним увлечением. Однако стилистика фильма нигде не вступает в противоречие с серьезностью его содержания. Курт Хартунг, оказавшись в плену, понимает всю пагубность того пути, по которому ведет Гитлер немецкий народ, а поняв это, включается в активную борьбу, становится участником движения немецкого Комитета национального освобождения, помогает советским офицерам в проведении операции по добыванию «языка».

Это, так сказать, обозначение внешней действенной канвы. Но в фильме прочерчивается и своя внутренняя тема, очень значительная. В ходе всякого рода происшествий настороженность русских к бывшему врагу сменяется пониманием того переворота, который произошел в душе пленного, симпатией к нему, пониманием душевности, находчивости, ловкости и отчаянной смелости их нового помощника. В картине заняты несколько советских актеров: А. Кузнецов, Л. Прыгунов, Г. Стриженов. Фильм этот, несомненно, хорошо будет принят зрителями. Он сделан добротно, уверенно, в точно найденном и последовательно выдержанном тоне. Среди актеров прежде всего следует выделить Манфреда Круга, первого здесь не только по количеству отведенного ему экранного времени, но и по творческой отдаче, с которой он играет доверенную ему роль.

Предмет особого, самого взыскательного и профессионального всестороннего разбора — фильм совместного производства ДЕФА и «Мосфильма» «На пути к Ленину», со сценарием которого, написанным Г. Байерлем и Е. Габриловичем по книге А. Куреллы, читатели нашего журнала познакомились в № 4 «Искусства кино» за этот год. В основу картины легла судьба молодого революционера Виктора Клейста, посланного ЦК Компартии Германии в Россию с письмом к Ленину. Премьера фильма состоялась в Москве и в Берлине в Ленинские юбилейные дни. В планы журнала входит специальный и отдельный разговор о данной картине, поэтому здесь ограничимся только упоминанием этого значительного, серьезного произведения.

Новая работа В. Хайновского и Г. Шоймана

Нет возможности в рамках поневоле кратких заметок более или менее подробно остановиться на работах немецких кинодокументалистов. Но одна из увиденных лент произвела на меня такое впечатление, да, кроме того, она настолько красноречиво характеризует уровень этого рода продукции наших друзей, что не сказать о ней просто невозможно.

Я имею в виду последнюю работу Вальтера Хайновского и Герхарда Шоймана «Человек без прошлого».

Применив все тот же разоблачительный прием скрытого и длительного наблюдения в сочетании с прямым интервью, как и всегда поставив перед собой задачу документальными кинематографическими средствами поднять серьезную политическую тему, они исследуют в новой картине тридцатилетнюю персону некоего Хорста Убелакера, человека, на первый взгляд ничем не примечательного. Их немало таких — с круглыми одутловатыми личиками, в пиджаках, плотно облегающих раздавшиеся от конторской службы бока, на вид вполне респектабельных, заполняющих тротуары западногерманских городов перед началом и после окончания рабочего дня.

Вот он шагает на нас с экрана, привычно помахивая портфелем, плотно впечатывая шажки в аллею мирного сада...

Куда же он путь держит?

У тридцатилетнего Хорста нет «коричневого», нацистского прошлого, его имя не значится в списках военных преступников. И тем не менее он окончательно сформировавшийся фашист, реваншист самого махрового толка.

Авторы фильма с гневом, сила которого только усугубляется неторопливой исследовательской манерой повествования, обращают внимание зрителей на этот «феномен».

— Многие годы,— рассказывают Хайновский и Шойман,— мы посвятили разоблачению перед международной общественностью обремененных тяжкой виной нацистских заправил в боннском государстве: от Оберлендера и Глобке до Бехера. Годы идут, наши «персонажи», конечно, стареют. Спрашивается: что же будет, когда в один прекрасный день с политической сцены Западной Германии сойдет последний из значащихся в «Коричневой книге»? Изменится ли тогда что-либо в сущности мрачной системы? Беседы со зрителями после показа «Президента в изгнании» у нас и за рубежом убеждают: кое-кто по этому поводу еще питает иллюзии, считает, что реваншизм, рвущийся к территориальным изменениям, естественным, чисто биологическим путем уйдет с исторической сцены. Фильмом «Человек без прошлого» мы хотели положить конец этим иллюзиям...

Надо сказать, что авторам удалось создать произведение большой впечатляющей силы. Посмотрите, в самом деле: ведь новобранец коричневой роты выступает со своей реваншистской программой значительно более остро и агрессивно, чем это себе позволяют сегодня делать его великовозрастные предшественники и наставники.

Угроза человечеству исходит не от отдельных личностей (хотя от личностей она исходит тоже), но что гораздо более существенно — люди должны всегда об этом помнить! — она порождается самой империалистической системой, с ее милитаристскими, реваншистскими устремлениями.

Картина «Человек без прошлого» страстно призывает людей к отказу от малейших намеков на благодушные упования по поводу того, что милитаризм сам откажется от своих притязаний, она призывает людей к бдительности, к постоянной мобилизационной готовности для встречи со злом, какой бы год рождения ни значился в метрике этого зла.

Еще раз посмотрите на самодовольный круглый лик Хорста Убелакера. Будьте бдительны!..

О том, что еще снимается

Вот и замкнулся круг увиденного на экране. То, что отснято, смонтировано, озвучено, показано — тому жить. Но сразу возникает естественное человеческое любопытство: а что дальше, что в работе, чего ждать?

Получить ответ на эти вопросы лучше всего в павильонах. Ведь именно там замыслы обретают свои первые реальные черты. Прогулка по павильонам — словно возвращение в мир детских фантазий. Когда игрушки видятся, как что-то настоящее, а к настоящему относишься, как к игрушкам...

Вот участок городской улицы, которая никуда не ведет... Плоский город, нарисованный на полотне, но вылезающий вперед несколькими косыми углами стен... Здесь снимают телефильм по рассказам Гофмана.

Большая квартира, за окнами — небоскребы. Интерьер для другого телефильма — «Господин из Филадельфии». Главный оператор, пока рабочие устанавливают свет, а актеры отдыхают, с увлечением рассказывает нам сюжет. (Такая история, подчеркивает он, случилась на самом деле.) Некий врач из ГДР успешно решил сложную проблему борьбы с опасной болезнью. В Америке у него умирает дядя и оставляет племяннику наследство. Правда, с одним условием — получить он его может только, если женится и обязательно в Западном Берлине. В Западном Берлине ждут приезда наследника, чтобы помешать ему вернуться, и т. д. ...

Капитанская рубка фешенебельного океанского лайнера, ручки штурвала можно покрутить, но они еще пачкаются краской. Это тоже для «Господина из Филадельфии».


Советский актер Евгений Жариков в фильме «Сигналы»

На просторнейшем полу раскинулось гигантское серебристое полотно. Будто из огромного воздушного шара выпустили воздух, и тонкая оболочка отдыхает сейчас, наморщившись длинными складками, — остатки размонтированной декорации к фильму «Сигналы».

Материал «Сигналов» отснят. В монтажной комнате симпатичная Хельга Гейнц любезно уступает гостю свое место в кожаном кресле, и на маленьком экране перед нами проходят эпизоды будущего фильма — цветного, снятого на 70-*мм* пленке. Действие картины перенесет зрителя в 2040 год. Авторы выступают против версии иных западных фантастов о непременной агрессивности инопланетных цивилизаций. «Мы утверждаем,— говорит подоспевший к просмотру режиссер Готтфрид Кольдиц,— что будущее нельзя строить с помощью оружия. Для этого пригодны только орудия созидательного труда».

Снятый по мотивам романа Карлоса Раша «Охотники за астероидами», фильм проникнут идеей дружбы между народами. В полете к иным мирам участвуют представители разных народов: румын, француз, женщины из Африки, из Польши; русского инженера играет молодой советский актер Евгений Жариков. Концепция фильма С. Кубрика «2001: космическая одиссея» не устраивает авторов этой ленты. «Мы полемизируем с американской картиной»,— заявляет режиссер.

«Сухая», но необходимая материя...

Руководители ДЕФА постоянно ищут пути для усовершенствования структуры производства фильмов по всей цепочке: от создания сценария до реализации творческой продукции. Приходилось слышать жалобы на нехватку сценариев, на высокий процент литературного брака. И во всех разговорах сквозила забота о молодых, высказывались надежды, назывались имена молодых: Зигфрид Кюн, Райнер Зимон, Лотар Вайнкер, Гейнц Тигель, Янош Вайчи, Ральф Кирстен. А Ганс

Клеринг, например, к молодым отнес даже и Конрада Вольфа и, по существу, был прав, ибо этот известный, с устоявшимся авторитетом мастер действительно молод.

Давайте запомним эти имена. Будущие встречи с ними обещают многое.

Кстати, баловать молодых здесь не принято. До поры до времени их в штат студии не зачисляют — пусть прежде докажут свою творческую состоятельность, работая на договорах.

Профессор Альберт Вилькенинг трудится на ДЕФА со дня основания. Сейчас он — технический директор студии. Я поинтересовался, как он оценивает уровень технического оснащения студии с точки зрения современных мировых стандартов. Ответ оказался неоднозначным. Прежде всего мировой стандарт в области фильмотехники — понятие довольно относительное. Скажем, Франция в этой области удовлетворяется вчерашним днем, но иногда выпускает весьма совершенные фильмы... На ДЕФА ателье старые, а вот «начинка» их базируется на очень крепкой технической основе. Если еще десять лет назад свыше шестидесяти процентов всех съемок приходилось производить в павильонах, то теперь семьдесят процентов работы перенесено на натуру.

— У нас хорошая оптика, легкие камеры, совершенные аппараты для записи звука, полный набор осветительной аппаратуры, так что,— с гордостью заявляет директор,— творческие работники имеют все возможности для совершенного воплощения своих художественных замыслов.

Вот несколько подробностей, характеризующих принципы постановки производственного процесса.

Осветители, скажем, объединены в специальные бригады. Каждая собственными силами в состоянии производить все необходимые работы.

Специальный отдел занимается изготовлением декораций. И здесь внедряется строгий экономический расчет. «Квартиры», например, собирают из готовых стандартных деталей. И дешево и быстро!

Когда декорация установлена, она поступает в распоряжение отделочников, которые трудятся в непосредственном контакте с художниками. Ничем другим эта бригада не занимается, но и спрос с нее персональный.

Когда недавно проанализировали итоги бригадной системы, то выяснилось, что расходы на этом участке резко сократились.

На киностудии, как известно, трудно вводить автоматизацию и механизацию процессов. Здесь многое зависит от умелых рук каждого рабочего. Встает проблема квалифицированных кадров. На своих умельцев Вилькенинг не жалуется, по его мнению, они работают вполне на мировом уровне.

Ну а какие вопросы не решены?

— Ломаем головы,— признается директор,— как заинтересовать в повышении качества работы ассистентов операторов. Вопрос злободневный, видимо, не только для нашей студии...

Чтобы решить эту проблему и целый ряд ей подобных, сегодня не обойтись без науки. На помощь приходят производственная психология, статистика, математика. Произвели фотографию всех рабочих дней недели, сделали сравнительный анализ ритмов производства фильмов для кино и телевидения. Обнаружили закономерности, которые на первый взгляд могут показаться странными, но они существуют, и в них надо вдуматься. Так, самый производительный день у киношников, оказывается, пятница. У телевизионщиков уровень производительности не определен, колеблется. В чем дело? Скоро разберемся.

Или еще. Почему, когда делается фильм для голубого экрана, средняя выработка в день — 70 *м* полезной пленки, а для обыкновенного — 45? Работают вроде бы в одних и тех же условиях!

Есть объяснение психологов: выход телевизионного произведения в эфир строго и точно обозначен, срок сорвать нельзя. К тому же этого рода продукция редко рассчитана на многократный показ, она — как бы живой и неповторимый разговор со

зрителем именно сейчас, именно сегодня. Кино и по тому и по другому пункту имеет свои особенности...

Профессор приводит еще одно любопытное наблюдение, сделанное специалистами, изучившими экономические итоги нескольких фильмов.

Пришли к категорическому заключению: если на картине случился перерасход, то виноват в этом в первую очередь режиссер. Здесь он, как и во многом другом, оказывается фигурой решающей. Поэтому на ДЕФА каждого кандидата на фильм рассматривают сейчас с двух точек зрения: художник ли он, во-первых, а во-вторых, обладает ли даром рачительного хозяина, руководителя, организатора. Интересно, что режиссеры — выпускники киношкол в делах организационных гораздо более «плавают», чем люди, пришедшие из театра. В театре их научили работать к сроку и экономно!

Сию «сухую материю» я умышленно включил в свои заметки. Кто знает, может, некоторые выводы немецких товарищей и у нас кому-нибудь покажутся любопытными.

Экран — зеркало дружбы

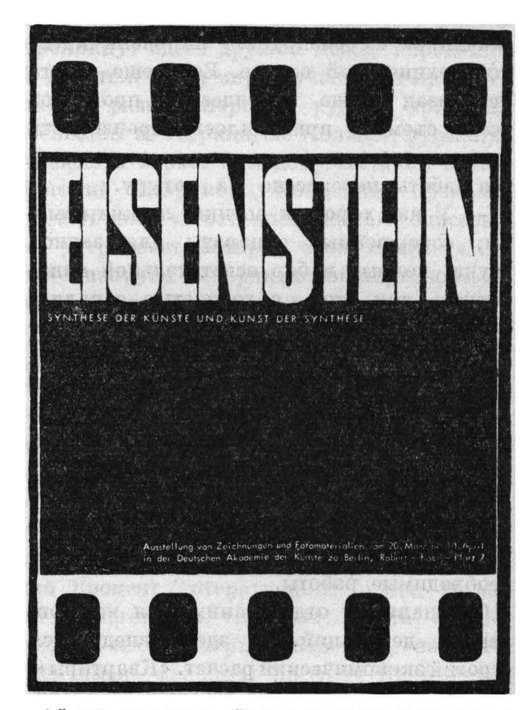
На каждом шагу ощущал я живейший интерес к жизни советского кино. Что появилось? Что снимается? Кто снимает и снимается? Что делают мастера? Что — молодые? В меру сил мы удовлетворяли это неуемное любопытство, а одновременно думалось: для пользы той и другой стороны, право, надо бы лучше поставить взаимную информацию, сделать ее оперативнее, конкретнее, точнее.

С каким интересом восприняла немецкая кинообщественность показ нескольких новых советских фильмов, привезенных в Берлин С. И. Юткевичем!

На открытии показа, состоявшегося в кинотеатре «Интернационал», председатель Союза работников кино и телевидения ГДР Андре Торндайк говорил о том, что мероприятия, подобные этому, становятся доброй традицией.

— Такие встречи,— продолжал он,— исключительно полезны для нас, немецких кинематографистов, особенно сейчас, когда мы стремимся поднять уровень продукции ДЕФА до лучших мировых образцов. Обмен творческими достижениями помогает совершенствовать мастерство, учит ярко и образно показывать жизнь и рост нового общества, нового человека, борющегося за построение социализма и коммунизма. Талантливость и мастерство картин предполагают непременное наличие в них идеологической четкости, наступательной политической позиции. Каждая встреча с советскими коллегами,— сказал в заключение Торндайк,— это новый творческий импульс для нашей работы, для выполнения ленинских заветов каждым на своем рабочем месте...

Не буду пересказывать содержание выступлений на заключительном обсуждении, когда многодневный показ был завер-



Афиша выставки «Синтез искусств и искусство синтеза в творчестве С. Эйзенштейна»

шен. Скажу только, что об увиденном говорилось с волнением, с благодарностью, выражалось удовлетворение глубокой идейностью картин, отмечались, естественно, и их недостатки. Нередко разговор касался и собственных, так сказать, домашних забот немецких кинематографистов. Ясно, что импульс для работы они получили...

Много вопросов было задано и Сергею Юткевичу и искусствоведу Семену Фрейлиху, который, кстати, в ходе показа предварял каждый фильм кратким вступительным словом.

Убедительной демонстрацией постоянно растущей дружбы двух культур стало и такое крупное событие в жизни ГДР, свидетелем которого мне посчастливилось быть, как юбилейная сессия Немецкой академии искусств в Берлине в честь столетия со дня рождения В. И. Ленина, 25-летия победы над фашизмом и 20-летия самой Академии. Здесь присутствовали гости из многих стран и, конечно же, большая группа видных деятелей советской культуры.

А в фойе разместилась обширная и посвоему уникальная выставка — «Синтез искусств и искусство синтеза в творчестве Эйзенштейна», подготовленная сотрудниками нашего Института истории искусств. В перерывах между заседаниями ученые мужи, неторопливо двигаясь от стенда к стенду, внимательно слушали пояснения молодого киноведа Наума Клеймана. Здесь были специалисты в области литературы, театра, музыки, изобразительного искусства, архитектуры, телевидения, кинематографа. Но выставка касалась именно кино. И она была интересна всем...

Дни, проведенные в ГДР, пролетели быстро. Пришла пора уезжать.

Ранним утром заключительного дня я вышел на пустынную воскресную улицу. Солнечно. Хотелось в последний раз неторопливо пройтись по центральным улицам, по которым или все время пробегал, опаздывая на очередную встречу, или проезжал на машине, тоже куда-то опаздывая. С добрым чувством вспоминались люди, которых узнал: и те, о ком рассказал в этих заметках, и те, о ком рассказать не успел, но когда-нибудь, наверное, расскажу: Вольфганг Герш — молодой исследователь творчества Брехта, его связей с кино, автор нашего журнала; супруга Герша — переводчица на немецкий Бальзака; полковник фон Вицлебен — военный консультант на фильме-эпопее «Освобождение», неутомимый рассказчик; всегда уставший от многочисленных забот, но в любой момент готовый прийти на помощь гостю секретарь Союза работников кино и телевидения ГДР товарищ Шлемм...

Связь времен особенно ощущаешь в музеях. Но когда выходишь из них, воздух твоего, сегодняшнего дня пьянит с новой, победительной силой.

Здесь, в центре Европы, люди демократической Германии хранят и умножают наследие великой культуры. Жизнь, творчество, выстоявшие перед ужасом фашизма, одолевшие кровь и пепел, продолжаются. Продолжаются, неся людям вдохновение, давая им силы.

Новое, социалистическое искусство ГДР растет, обогреваемое вниманием народа, партии.

Мужает и самое молодое из искусств — кино.

Берлин—Москва

Отовсюду

Англия

Двенадцатилетний актер Марк Лестер, исполнитель роли Оливера, после участия в этом удачном мьюзикле снимается в «желтом» фильме «Очевидец». Съемки этой шпионской ленты для вящей экзотики ведутся на острове Мальта. Юный герой действует в окружении убийц и шпионов: ему случайно становится известен тайный план убийства иностранного дипломата.

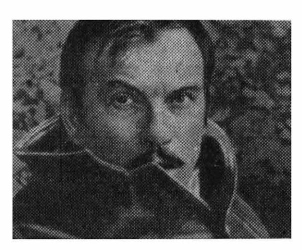
Ничуть не лучше и другой фильм, на этот раз музыкальный, в котором сразу же начнет сниматься Марк Лестер. Это история дружбы двух мальчиков, которая рушится из-за их любви к соученице. В главных ролях фильма «Мелодия», в основе сюжета которого лежит любовный «треугольник» детей школьного возраста, кроме Марка Лестера выступят его ровесник Джек Уайльд, тоже знакомый нам по «Оливеру!», и одиннадцатилетняя Треси Гайд. Съемки будут вестись в Голливуде.



Известная английская актриса театра и кино Ванесса Редгрейв принимает активное участие в манифестациях протеста против американской агрессии в Индокитае. На снимке: В. Редгрейв (слева) на одной из демонстраций

Болгария

Журнал «Филмови новини» публикует результаты анкеты, проведенной среди своих читателей и посвященной оценке болгарской кинопродукции 1969 года.



Георгий Георгиев в фильме «Восьмой»

Лучшим болгарским фильмом прошлого года участники анкеты признали картину «Восьмой» (режиссер Зако Хеския). За него было подано две трети всех голосов. Таким образом, мнение зрителей совпало с мнением жюри Варненского фестиваля, где этой картине в прошлом году был присужден главный приз.

Второе по числу собранных голосов произведение — фильм «Иконостас» Тодора Динова и Христо Христова — было также высоко оценено на Варненском фестивале. Из этих фактов легко сделать вывод, что на мнение зрителей в значительной степени повлияла оценка фестивального жюри. Самым слабым фильмом прошлогодней болгарской продукции они назвали картину «Птицы и гончие».

●

На болгарские экраны вышел полнометражный документальный фильм «Тубиб», крайне благожелательно встреченный всеми рецензентами. «Тубиб» (врач, хирург) — это заимствованное из французского армейского жаргона слово, прижившееся в Алжире. Заглавие точно отражает тематику картины — она рассказывает о болгарских военных врачах, согласившихся работать в Алжире для быстрейшего налаживания медицинского обслуживания населения.

Рецензенты единодушно признают положительным качеством фильма его «жанровый динамизм». Картину трудно подогнать под какое бы то ни было жанровое определение: это не репортаж, не кинопублицистика, не набор снятых впрямую интервью, не путевые зарисовки, но все вместе взятое. Однако, несмотря на подобную пестроту, фильм производит впечатление цельности.

Картина начинается с небольшой и, по существу, самостоятельной новеллы о семилетнем алжирском мальчике, помещенном в одну из софийских клиник. Затем камера переносит зрителя в Алжир — в столицу и в глубь страны: в маленькие городки на краю пустыни, в зеленые оазисы. Рецензент журнала «Киноизкуство» пишет: «Почти в каждом кадре, снятом в Алжире, для авторов осязаемо присутствие Болгарии. Так же как оно осязаемо для болгарских врачей, исполняющих свой интернациональный долг. А в каждом кадре, снятом в Болгарии, присутствует Алжир.... Так тема встречи двух совершенно различных по духу культур превращается в тему целеустремленной дружбы. Кроме многих прочих чувств «Тубибу» удается внушить пафос своего заразительного интернационализма».

●

Болгарские кинематографисты приступили к экранизации романа Богомила Райнова «Нет ничего лучше плохой погоды», недавно изданного и на русском языке агентством «София-пресс».

Это будет уже четвертый фильм по произведениям Райнова. До этого по его сценариям и по его книгам поставлены «Инспектор и ночь» (режиссер Рангел Вылчанов), «Белая комната» (режиссер Методи Андонов) и «Господин Никто» (режиссер Иван Терзиев). Из этих трех режиссеров честь во второй раз сотрудничать с известным писателем выпала Методи Андонову.

Новая картина тесно связана с «Господином Никто», так же как связаны оба романа, по которым они поставлены. Связаны фигурой главного героя — болгарского разведчика Эмиля Боева, действующего в наши дни за границей,— а не сюжетно, хотя во втором романе, в «Плохой погоде», есть беглые упоминания о событиях, разворачивающихся в первом произведении. Предполагается, что новая картина получит название «Выдержать в плохую погоду».

Бразилия

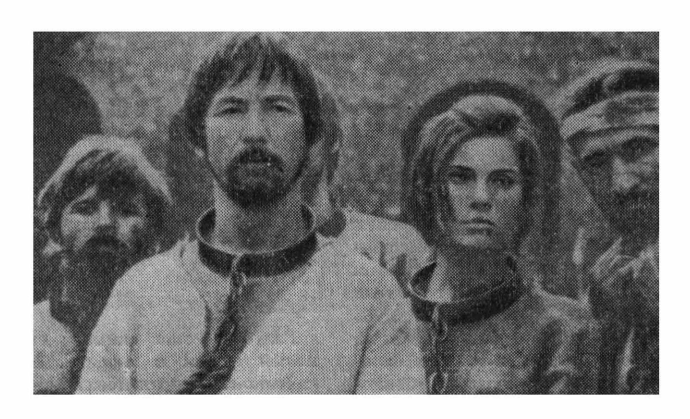
Глаубер Роша снимает свой новый фильм в Африке. Над картиной, которая носит название «Лев о семи головах», он работает в содружестве с французским актером Жан-Пьером Лео, создателем образа Антуана Дуанеля в фильмах Франсуа Трюффо «400 ударов», «Любовь двадцатилетних», «Украденные поцелуи». Теперь Жан-Пьер Лео дебютирует в качестве сорежиссера.

●

По сообщениям из Сан-Пауло, здесь арестован режиссер Вальтер Лима-младший, один из представителей «синема ново», постановщик фильма «Бразилия 2001», сотрудник и родственник Глаубера Роша. Восемь вооруженных солдат устроили засаду в его квартире и, дождавшись прихода режиссера, арестовали его вместе с двумя его друзьями.

Венгрия

На экраны вышел новый фильм молодого режиссера Ференца Коша «Приговор», дебютировавшего в 1967 году картиной «Десять тысяч солнц», которая сразу же получила широкое международное признание и была награждена на фестивале в Канне. Второй фильм Коша также посвящен крестьянской теме. «Приговор» повествует об одном из самых мощных за всю историю Венгрии крестьянских восстаний в начале XVI века и о его предводителе Дьёрде Дожа. Этот исторический деятель руководил крестовым походом против турок, переросшим



Кадр из фильма Ференца Коша «Приговор»

в широкое антифеодальное движение. Для подавления движения была создана королевская армия, которая и разбила крестьянские полки Дожа в битве под Темешваром в 1514 году. Дожа и другие вожди восстания были сожжены на костре.

Испания

Итальянский режиссер Роберто Росселлини начал в Мадриде съемки фильма «Сократ» по заказу испанского, итальянского и французского телевидения. Как известно, Росселлини отошел от кино и предпочитает ставить телефильмы (которые, правда, потом с огромным успехом демонстрируются и в кинотеатрах). Наиболее известные его работы последнего времени — «Приход к власти Людовика XIV» и «Деяния апостолов». Режиссер] придает телевидению исключительно большое значение, в первую очередь как массовому средству воспитания и распространения культуры. В двухчасовом фильме о Сократе будут тщательно обрисованы исторический фон, нравы и обычаи Древней Греции, но, как и в прежних телефильмах Росселлини, главенствующими здесь будут идеи — философские взгляды Сократа, критика современного ему общества, проблемы воспитания молодого поколения. Как полагают, в фильме прозвучат многие актуальные мотивы. Главные роли — Сократа и его жены — исполняют французские актеры Жан Сильвер и Анна Каприле. Над сценарием вместе с режиссером работал Жан-Доминик Де Ларошфуко — сценарист предшествующих телефильмов Росселлини.

Иордания

В Аммане состоялась встреча кинодокументалистов стран, входящих в Лигу арабских стран: Ирака, Иордании, Ливана, Сирии и ОАР. Принципиальная договоренность о созыве этой встречи была достигнута на прошлогоднем Лейпцигском кинофестивале, где были проведены предварительные переговоры.

Как сообщает бюллетень Межарабского киноцентра, встреча происходила «под знаком Палестины», то есть все вопросы повестки дня так или иначе были связаны с палестинской проблемой и израильской агрессией.

Решения, принятые на встрече, касались прежде всего организации фестиваля фильмов о Палестине. Намечено, что он будет проведен в Каире в декабре 1970 года. Кроме того, группа делегатов внесла предложение о создании Межарабской федерации документального кино. Это предложение горячо поддержал представитель Лиги арабских стран на встрече и со своей стороны пообещал всестороннюю поддержку этому начинанию. Документалисты также договорились, что на будущем фестивале в Лейпциге будут выступать единой группой и представят картины, посвященные палестинскому вопросу, а также, пользуясь личными и межгосударственными контактами, предложат документалистам других стран как можно более широко отражать в своих фильмах проблему Палестины. Достигнуто также соглашение об организации ежегодного межарабского фестиваля документального кино.

Италия

Итальянское прогрессивное кино понесло большую потерю: умер актер Фолько Люлли, имя которого неразрывно связано с антифашистской борьбой и с неореализмом. До того как стать актером, Фолько Люлли прожил богатую приключениями жизнь. В 1936 году двадцатичетырехлетним юношей он бежал из фашистской Италии в Восточную Африку, чтобы с оружием в руках вместе с подвергшимися агрессии африканскими народами бороться против войск Муссолини. В годы Сопротивления Люлли ушел в горы и стал командиром партизанского отряда. Попав в плен к гитлеровцам, он при содействии коммунистов-подпольщиков бежал из лагеря и присоединился к одной из наступавших частей Советской Армии.

Работу в кинематографе Фолько Люлли начал как непрофессиональный исполнитель в фильмах «открывшего» его режиссера Альберто Латтуады «Бандит», «Преступление Джованни Эпископо», «Капитанская дочка» (где он сыграл Пугачева) и «Без жалости». Характерная внешность Люлли, его врожденный талант сразу запомнились и полюбились зрителям. Популярность пришла

к нему после выступления в фильмах Джузеппе Де Сантиса «Трагическая охота» и «Нет мира под оливами». Участие в картине французского режиссера Анри-Жоржа Клузо «Плата за страх» принесло актеру мировую известность. В последние годы жизни, продолжая много сниматься, Люлли сам занялся режиссурой и вынашивал замысел антифашистского фильма, который воссоздал бы некоторые эпизоды его героической биографии подпольщика и партизана.



Фолько Люлли в фильме Де Сантиса «Трагическая охота»

●

Острая полемика возникла по вопросу об участии кинокритиков в конференции на тему «Кино и Сопротивление», созываемой руководством Венецианского кинофестиваля. Кинокритики «Униты», «Аванти», «Паэзе сера» и других левых газет и журналов решительно отказались участвовать в конференции. Они направили в печать открытые письма, в которых объясняют причины своего, казалось бы, неожиданного отказа. Участие в этой конференции, хотя тема ее благородна и сама по себе не может вызывать возражений (ей, впрочем, уже было посвящено немало конференций в прошлом), пишут Аджео Савиоли, Лино Миччике, Уго Казираги, могло бы создать впечатление, что левая кинокритика поддерживает нынешнее руководство фестиваля, состоящее из христианских демократов и опирающееся в своей деятельности на остающийся, по существу, фашистским статут Венецианского кинофестиваля, и одобряет этот статут, против которого в действительности левые кинокритики вместе со всей кинообщественностью давно уже ведут борьбу. Создалось парадоксальное положение, когда совещание на тему о связях итальянского кино с движением Сопротивления происходит без участия многих прогрессивных кинематографистов-антифашистов — именно тех, кто являлся и является активным носителем этих глубоких связей.

●

Две забастовки — одну в течение 48 часов, другую — в течение 24-х — устроили трудящиеся кинопромышленности Рима: студий, копировальных фабрик, сети проката. К ним присоединились также профсоюзные организации, объединяющие киноактеров и киноавторов (режиссеров и сценаристов). В ходе этих забастовок сплоченно выступили все три профсоюзных центра — Всеобщая итальянская конфедерация труда, профцентры социалистов и католиков. В своем совместном заявлении профорганизации кинематографистов отметили острый кризис, переживаемый ныне итальянским кино: сокращение количества выпускаемых фильмов, увольнение работников студий, закрытие ряда кинотеатров в результате спекулятивной деятельности итальянских кинопредпринимателей и маневров голливудских монополий, направленных к захвату итальянской сети кинопроката. В заявлении, в частности, указывается, что владельцы кинотеатров при сокращении общего числа кинозалов делают ставку на сохранение и даже увеличение кинотеатров для «избранной» публики с очень высокой стоимостью билетов. Цель забастовки — привлечь внимание общественности к катастрофическому положению в этой сфере производства и угрозе безработицы, нависшей над 10 тысячами римских работников кинопромышленности. Почти одновременно комиссия по вопросам культуры ЦК Итальянской коммунистической партии опубликовала документ, в котором изложены 12 пунктов, выработанных компартией в защиту демократического и национального характера итальянского кино.

●

В Риме состоялась премьера фильма Уго Грегоретти «Контракт». Грегоретти снимал свою картину во время забастовки рабочих фабрики «Аполлон», работал над ней при участии рабочих, как бы «изнутри» показывая их жизнь и борьбу. Получился интересный документ о «горячей осени» прошлого года, когда Италию потрясали мощные выступления трудящихся. По своему характеру это документально-монтажный фильм; дикторский текст написал и читает сам Грегоретти. Фильм снят по заказу трех профцентров — это первое произведение политического кино в Италии, непосредственно созданное в поддержку единой профсоюзной борьбы рабочих различной партийной принадлежности.

●

Мауро Болоньини, завершивший работу над экранизацией романа Васко Пратолини «Метелло», намерен снимать новую версию «Мадам Бовари» по роману Гюстава Флобера. Заглавная роль предложена Лючии Бозе, после долгого перерыва интенсивно снимающейся в кино.

Пьер Паоло Пазолини заявил о своем намерении перенести на экран несколько новелл из «Декамерона» Боккаччо. Однако перед этим он хочет снять современную версию жития святого Павла на фоне американского общества.

Йемен

Кинопрокат в Йемене монополизирован частной фирмой «Сефиан и Белкис». Ежегодно Йемен импортирует около ста пятидесяти полнометражных фильмов, главным образом из ОАР, Ливана, Индии, Италии. Эти картины показываются на экранах 23 кинотеатров, распределенных достаточно неравномерно в шестнадцати крупнейших городах Йемена. До сих пор в Йемене не снята ни одна картина. Только недавно решено приступить к созданию первого йеменского фильма, финансировать который будет прокатчик Абдель Кафи Сефиан. Картина задумывается как полнометражная, в основу ее ляжет книга «Я была врачом в Йемене», написанная доктором-француженкой, которая провела шесть лет в этой стране.

Куба

Кубинский режиссер Хулио Гарсиа Эспиноза заканчивает в Гаване монтаж снятого им в Демократической Республике Вьетнам документального фильма. Картина скоро выйдет на экран, но у нее еще нет названия. Эта лента, говорит Эспиноза, должна явиться «разоблачением и оружием», свидетельством того, как «маленькая и бедная страна дает отпор самой мощной империалистической державе в мире и наносит ей поражение», «примером того, что можно сбивать самолеты, которые стоят миллионы долларов, из старых ружей, которые стоят гроши». Эспиноза отснял двадцать тысяч метров пленки. Он прошел путь в четыре тысячи километров и вел съемки в районах, где до него никогда еще не бывали иностранные кинооператоры. В картину включено интервью с двумя пленными американскими летчиками. Режиссер заявил о своем сокровенном желании показать фильм «всем революционерам колониальных и зависимых стран, чтобы они извлекли из него соответствующий опыт».

Ливан

На экранах Бейрута и других городов демонстрируется фильм Гари Гарабедяна «Мы все феддайины», на съемках которого режиссер трагически погиб. Законченный сотрудниками Гарабедяна, фильм чрезвычайно высоко оценен кинематографической прессой.

Картина Гарабедяна — не исключение в ливанском кино. Молодой режиссер Антуан Реми сейчас закончил одну и приступил ко второй картине, и обе они рассказывают о палестинском сопротивлении. Первая картина носит название «За тебя, Палестина». Сценарий ее создан на основе мотивов, заимствованных из двух пьес Брехта: «Винтовки Тересы Каррар» и «Матушка Кураж»; он повествует о матери, все три сына которой гибнут в вооруженной борьбе, но женщина продолжает верить, что только с винтовкой в руках можно вернуть захваченную родину. Все съемки картины проводились на территории Иордании, с участием ливанских и египетских актеров.

Вторая картина пока еще не имеет названия. Героями ее являются пятеро феддайинов — членов одной из подпольных организаций, сражающихся за освобождение Палестины; окруженные врагами, они решают покончить с собой, но не сдаваться живыми в плен.

Мексика

Мексиканский революционер Эмилиано Сапата, чей образ был создан в фильме «Вива Сапата!» актером Марлоном Брандо, вновь ожил на экране — на этот раз не в американском, а в мексиканском фильме «Эмилиано Сапата» режиссера Фелипе Казальса. Инициатива его создания принадлежит актеру Антонио Агилару, продюсеру картины, который и сыграл заглавную роль. В главной женской роли выступила перуанская актриса Патрисиа Аспиллага. Фильм полностью снимался в Мексике. Особого внимания потребовали массовые сцены с участием огромного числа статистов, в частности батальные эпизоды, воспроизводящие битвы при Куэрнаваке и Куаутле.

Норвегия

В свое время мировая печать много писала о широком движении протеста во всех странах против американского клеветнического и милитаристского фильма «Зеленые береты», прославлявшего агрессию во Вьетнаме. Однако попытки выпустить его на экран продолжаются: недавно он демонстрировался в некоторых городах Норвегии. Перед кинотеатрами, где показывали «Зеленые береты», состоялись массовые демонстрации молодежи, выражавшей свое возмущение. Для разгона демонстрантов полиция применила слезоточивый газ.

Польша

На польские экраны вышел документальный фильм режиссера Богдана Косинского «Вьетнам 1945—1969». Рецензент журнала «Экран» чрезвычайно высоко оценивает картину, даже в сопоставлении с другими уже широко известными произведениями на ту же тему: «Будничный день Вьетнама» Зыгмунта Козярского и «Ханой, вторник, 13-го» кубинца Сантьяго Альвареса.

В статье отдается должное этим двум картинам, отмечается их выразительность, страстность, но в то же время рецензент пишет о некоторой ограниченности, упрощенности того образа Вьетнама, который дают эти картины.

Гигантский, накопленный многими операторами киноматериал о Вьетнаме Косинский стремится упорядочить, скомпоновать в связную целостность, изложить идеологически ясно и доходчиво. Он начинает с борьбы против французских колонизаторов, закончившейся победой под Дьенбьенфу, специально подчеркивает тот факт, что Демократическая Республика Вьетнам возникла в окружении капиталистических государств, останавливается на Женевских соглашениях 1954 года, но большую часть картины отводит периоду американской агрессии, напоминая, что в 1969 году перед началом парижских переговоров большинство территории Южного Вьетнама находилось под контролем партизан. Рецензент «Экрана» заключает: «Косинский ясно излагает свои выводы при помощи логически сопоставленных фактов, подкрепленных кинокадрами и чрезвычайно выразительными цифрами, оценивает все течение борьбы и содействует тому, что зритель, доверяя фактам, приходит к убеждению: пожелание, выраженное в завещании Хо Ши Мина, чтоб вьетнамский народ жил под одной крышей, скоро исполнится».

О Вьетнаме повествует еще одна картина, созданная в Польше. Она называется «Нет возврата, Джонни», поставил ее иранец Каве Пур Ранама, выпускник Лодзинской киношколы. Сюжет картины несложен: американский сержант ведет через джунгли пленного вьетнамца. Их окружает враждебная, таинственная для американца природа, он теряется, чувствует себя беспомощным, и вскоре хозяином положения становится вьетнамский партизан.

●

Анджей Вайда экранизирует рассказ Ярослава Ивашкевича «Березовая роща». В Кампиноской пуще ему удалось найти натуру, идеально соответствующую той, что описана в литературном первоисточнике,— заброшенный в лесной глуши домик лесничего и расположенную за домом поразительной красоты березовую рощу. У Ивашкевича в таком домике и в таком антураже живет почти в полной изоляции от людей лесничий Болеслав. Единственные люди, с кем он общается,— это маленькая дочь Оля и домашняя работница Катажина. Его покой безвозвратно уходит, когда в дом приезжает находившийся за границей на излечении от туберкулеза его брат Станислав...

Болеслава играет Даниэль Ольбрыхский. Фильм Вайда намерен создавать, «попросту снимая то, что есть в книге». Изменения в текст Ивашкевича он внес очень небольшие — оба героя стали у него моложе, у Болеслава появилось военное прошлое.

«Березовая роща» предназначается для телевидения. Но Вайда говорит: «Я снимаю нормальный фильм. Надеюсь, что мне удастся показать его и в кинотеатрах. Но я хочу, чтобы судьба его заранее была ясно предопределена. И без того создается много фильмов ненужных, половинчатых и в результате — отвергнутых публикой».

«Рабочее настроение» у Вайды приподнятое: «Для режиссера радостно, снимая фильм, прикоснуться к классике, а «Березовая роща» Ярослава Ивашкевича ею является. Это очищает и ставит суровейшие требования. Я хотел бы оказаться достойным этого рассказа».

Сирия

В контролируемой государством «Национальной организации кино» произошли крупные перемены. Во главе ее стал молодой (ему только 33 года) и энергичный Абдель Хамид Марей. О его энергии свидетельствуют два значительных закона, принятия которых Марей добился сразу же после своего прихода.

Первый из них касается импорта кинопродукции. Согласно этому закону импортное дело в стране национализируется и ввоз зарубежных картин будет непосредственно осуществлять сама «Национальная организация». О цели этой реформы в постановлении сказано: «Таким образом значительно эффективнее будет использоваться то мощное средство информации и повышения народной культуры, каким является кино. Тщательно отбирая картины, низводя на второй план произведения коммерческого характера, можно будет содействовать тому, чтобы народные массы повысили свою культуру, лучше познали самих себя и углубили свое знание о других народах».

Второй закон декретирует создание национального сирийского киноцентра. Проект его был разработан несколько лет назад, однако строительство его было отложено по финансовым соображениям. Теперь средства выделены, выбран участок— он занимает 25 000 квадратных метров. Будет воздвигнут целый комплекс кинематографических сооружений, начиная со съемочных павильонов и кончая монтажными, тонстудиями и цехами тиражирования копий. По окончании строительства Сирия сможет стать значительной кинематографической державой.

До 1976 года будет построено 50 обычных кинотеатров, главным образом в малокинофицированных районах, с тем чтобы довести насыщенность прокатными точками до нормы, утвержденной ЮНЕСКО, то есть один кинотеатр на 10 000 жителей.

США

В Нью-Йорке объявлено о создании новой голливудской прокатной фирмы, возникшей в результате соглашения между фирмами «Юниверсл» и «Парамаунт». «Решение это означает важный шаг вперед в деле проката фильмов на мировом кинорынке» — так оценивают заключенное соглашение главы двух американских кинomонополий. Новая фирма «Синема Интернейшнл Корпорейшн» будет иметь отделения во многих западноевропейских

столицах, а прежние филиалы «Юниверсл» и «Парамаунт» закроются, и их служащие будут уволены. Задачи фирмы — осуществлять прокат во всех западных странах, исключая территорию Соединенных Штатов и Канады. Создание этой мощной прокатной организации — очередной этап в подрыве национальной независимости кино Англии, Италии, Франции и многих других стран.

●

Джейн Фонда все более активно и решительно продолжает борьбу в защиту гражданских прав американцев. Имя мужественной актрисы не сходит со страниц американской и европейской печати. Последняя по времени инициатива молодой актрисы, дочери знаменитого Генри Фонда,— движение, которое преследует цель нести протест против «грязной войны» в Индокитае, против милитаристской политики американского империализма к призывникам и к солдатам на военные базы. К движению уже присоединились 18 различных антивоенных организаций. Вместе с адвокатом Марком Лейном, автором книги об убийстве президента Кеннеди, Джейн Фонда выступает также против преследований, которым подвергаются американские солдаты, отказывающиеся участвовать в агрессии в Индокитае. Фонда хочет открыть в Вашингтоне специальное бюро, чтобы обеспечивать контакты между конгрессом Соединенных Штатов и американскими военнослужащими, нелегально борющимися против «грязной войны» во Вьетнаме и Камбодже. Джейн неоднократно подвергалась арестам и угрозе тюремного заключения, ей запрещено показываться в районе расположения военных баз и гарнизонов. Примеру Джейн следуют некоторые другие голливудские актеры. Например, Дайан Кеннон заявила, что решила вести вместе с Фонда борьбу в защиту прав индейцев.



Джейн Фонда на демонстрации

●

Создатели фильма из жизни североамериканских индейцев «Человек, которого зовут конь» объявили, что их лента показывает краснокожих такими, какими они были до контакта с белыми, со всеми достоинствами и недостатками, без всяких предрассудков. Однако сами индейцы придерживаются совершенно иного мнения и считают этот фильм очередным измышлением расистов. «Американское индейское движение» — организация, борющаяся за права американских индейцев, призвала кинозрителей бойкотировать картину, которая унижает и оскорбляет индейцев. В Миннеаполисе, где состоялась премьера фильма, публика выразила свой решительный протест против его демонстрации.

●

Ужасы, вызванные войной, и как следствие — ужасы, которые несут американцам наркотики,— вот тема фильма, над сценарием которого работает профессор Артур Бэррон. Фильм будет называться «Бег». Это драматическая история нескольких солдат, возвратившихся в Соединенные Штаты из Вьетнама и познакомившихся с группой молодых «хиппи». «В фильме,— сказал автор сценария,— будут исследованы контрасты между молодыми людьми, которые непоправимо отравлены отчаянием и ужасами войны, и их сверстниками, столь же глубоко отравленными наркотиками и благосостоянием».

●

Живущий ныне в США греческий режиссер Михалис Какояннис ведет подготовку к съемкам фильма «Троянки» — экранизации трагедии Еврипида, направленной против войны, бедствий и несчастий, приносимых ею побежденным. Роль Гекубы будет исполнять актриса Кетрин Хэпберн, Андромахи — Ванесса Редгрейв, а Елены — Ирена Папас. Какояннис предполагает снимать свою новую картину в Калабрии (Южная Италия) и в Марокко.

Тунис

Омар Хлифи, молодой, но уже являющийся автором двух полнометражных фильмов режиссер, приступил к созданию своей третьей картины, которая получила рабочее название «Место под солнцем». Сценарий ее написан по роману известного тунисского писателя Абдель Рахмана Амара «Любовь и революция» и повествует о видном тунисском патриоте Месбе аль Джарбу, участнике вооруженной борьбы с французскими колонизаторами, погибшем в бою возле местности Рамада.

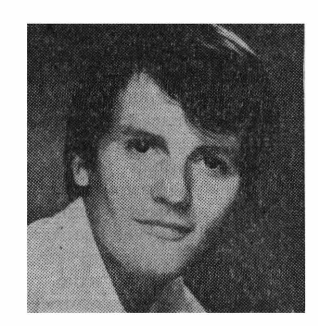
Фильм будет сниматься в пустыне на востоке страны. На главную женскую роль предполагается пригласить французскую актрису Мари-Жозе Нат, для которой это будет не первая работа в фильме, посвященном арабам: в картине своего мужа Мишеля Драша «Элиза, или Настоящая жизнь» она играла роль парижской работницы, влюбленной в молодого алжирца.

Филиппины

Как сообщают манильские газеты, один из депутатов парламента, Феликс Фуэнтебелла, внес предложение ввести специальный налог на фильмы «с нагими или полуодетыми людьми, показанными лежащими в постелях, на диванах и так далее». Предложение филиппинского депутата преследует двойную цель: пополнить поступления в казну и сократить производство и, главное, ввоз эротических фильмов на Филиппины, ибо широта распространения их принимает катастрофические размеры.

Франция

Кинофирма «Регган-фильм», одним из владельцев которой является актер Жак Перрен, объявила о начале работы над фильмом «Алжирская война»; ставить его приглашен режиссер-документалист, писатель и журналист Ив Куррьер. Сам Перрен также намерен снять в Алжире фильм «Гильом», в котором он же исполнит заглавную роль. Затем Перрен будет одним из многочисленных участников картины «Ослиная шкура». Ее ставит по одноименной сказке Перро режиссер Жак Деми.



Жак Перрен

Одновременно с сообщением о съемках «Алжирской войны» парижская печать помещает материалы о продолжающихся во Франции спорах вокруг антиколониалистского фильма Джилло Понтекорво «Битва за Алжир». Фильм, удостоенный главной премии на Венецианском кинофестивале 1966 года и с успехом идущий во многих странах мира, только теперь получил визу французской цензуры, но его премьера в Париже снова и снова откладывается под различными предлогами. Судьба картины во Франции широко обсуждается печатью. Была устроена дискуссия по телевидению, в ходе которой Ив Куррьер выступил в защиту фильма.



Марина Влади вместе с Доун Адамс снимается в фильме «Сафо» (по роману Альфонса Доде), который ставит режиссер Жорж Фарелль. Влади исполняет заглавную роль.



Марсель Карне пригласил Леонарда Уайтинга, исполнившего роль Ромео в фильме Франко Дзеффирелли, в свою новую картину «Поглощенные туманом». Сюжет новой картины прославленного в прошлом режиссера напоминает сюжет «Гамлета». В фильме примет также участие итальянская актриса Сильвана Мангано.

ФРГ

Список актеров, обратившихся к режиссуре,— Жан-Луи Трентиньян, Жерар Блен, Жан-Пьер Лео,— дополнил Максимиллиан Шелл, который недавно поставил свой первый фильм — экранизацию повести И. Тургенева «Первая любовь». На кинофестивале в Сан-Себастьяне фильм получил приз «Серебряная раковина».

Чехословакия

Новый руководитель чехословацкой кинематографии доктор Иржи Пурш во время своего недавнего пребывания в Польше дал интервью корреспонденту журнала «Экран», где говорил о состоянии дел в кинематографии ЧССР.

Обратившись вначале к анализу доянварского периода, Пурш отметил положительные стороны кино той поры — приход новых режиссеров, «которые принесли с собой новые творческие мысли, интересные, часто формальные решения». Но в то же время во многие чехословацкие картины проникали «модные на Западе философские и эстетические взгляды» и кинохудожники все чаще отступали от марксистско-ленинских положений.

В 1968—1969 годах на кинематограф чрезвычайно сильное давление оказывали правооппортунистические силы, «а иногда — это особенно касается короткометражного кино — кинематографисты принимали активное участие в борьбе на стороне этих сил».

Новое руководство активно приступило к исправлению существовавшего положения. В своей деятельности оно опирается на решения XIII съезда партии по вопросам культуры,

на решения апрельского, июньского и сентябрьского пленумов 1969 года и январского пленума 1970 года.

Предполагается, что чехословацкие кинематографисты в 1970 году выпустят 28 художественных картин, из них — 5 драм, 10 развлекательных фильмов, 3 музыкальных, 3 детективных, 2 молодежных и 5 детских. «Это план сымпровизированный, основанный на ранее приготовленных сценариях. Среди снимающихся фильмов, к сожалению, нет произведений... глубоко отражающих борьбу за социализм. Однако мы считаем, что фильмы, направленные в производство, будут удовлетворяющим образом представлять нашу кинематографию и получат признание у зрителя».

Швеция

Режиссер Бу Видерберг, постановщик фильмов «Эльвира Мадиган» и «Одален-31», снимает картину «Джо Хилл» — о судьбе известного американского певца, шведа по происхождению, которого суд в США приговорил к смертной казни, несмотря на то что он до последней минуты отрицал свою виновность. Заглавную роль исполняет актер Томми Бергрен, он недавно снялся в фильме «Искатели приключений», поставленном по сценарию Видерберга. Натурные съемки «Джо Хилла» будут вестись в Соединенных Штатах, в городе Солт-Лейк-Сити.

Югославия

Известный режиссер Ватрослав Мимица завершил свою новую картину, название которой можно приблизительно передать словом «Откормленный».

Действие новой кинодрамы Мимицы разворачивается в самый разгар войны в замкнутом и зловещем мире — в концлагере. К этой многократно разработанной теме Ватрослав Мимица и его сценарист Милан Гргич нашли новый подход, новый поворот сюжета — в центре авторского внимания оказывается группа заключенных, которые ведут глухую борьбу со своим капо, известным зверской жестокостью. Единственный выход из этого неравного поединка видится заключенным в физическом уничтожении капо. Но сказывается длительное пребывание в лагере, истязания, голод — у заключенных нет сил, они не могут справиться с капо. Тогда, по общему решению, каждый из них выделяет немного пищи из своего рациона, чтобы подкормить одного, который и совершит месть. Это «откормленный». Но по мере того как он набирается сил, у заключенных исчезает желание осуществить с таким трудом подготовленное покушение. На место одного капо придет другой. Нужны иные методы борьбы...

Ватрослав Мимица говорит о своей картине и действующих в ней персонажах: «К лагерю и людям в нем я не отношусь как к пассивным жертвам некой чудовищной системы. Даже в самых чудовищных системах и обстоятельствах человек сам выбирает свободу своего существования и определяет свои действия. Поэтому в первую очередь меня интересует человеческая активность самих заключенных».

Япония

Журнал «Кинема дзюмпо» в связи с открытием ЭКСПО-70 посвятил специальный номер советскому киноискусству. В этом богато иллюстрированном номере помимо подробной панорамы советского кино 1970 года (заметки о фильмах «Освобождение», «Красная палатка», «Дворянское гнездо», «Преступление и наказание», «Красная площадь», «Чайковский», «Король Лир»), дано описание 91 самого значительного произведения нашего кино. В номере опубликованы статья А. Сазонова о Киноленинициане, обзорная статья Р. Юренева о советском кино последних двух десятилетий, рецензии японских критиков на советские фильмы, бывшие в японском прокате. После обширной фильмографии творчества многих видных советских режиссеров следуют ответы 32 японских кинематографистов на анкету: «Советский фильм, который я выбрал для себя».

●

С большим успехом прошли на экранах Токио два шедевра Сергея Эйзенштейна — «Броненосец «Потемкин» и «Октябрь». «Гильдия художественных кинотеатров», которая способствовала прокату этих фильмов, выпустила специальный номер своего периодического издания со сценарием «Октября» и множеством статей о творчестве Эйзенштейна.

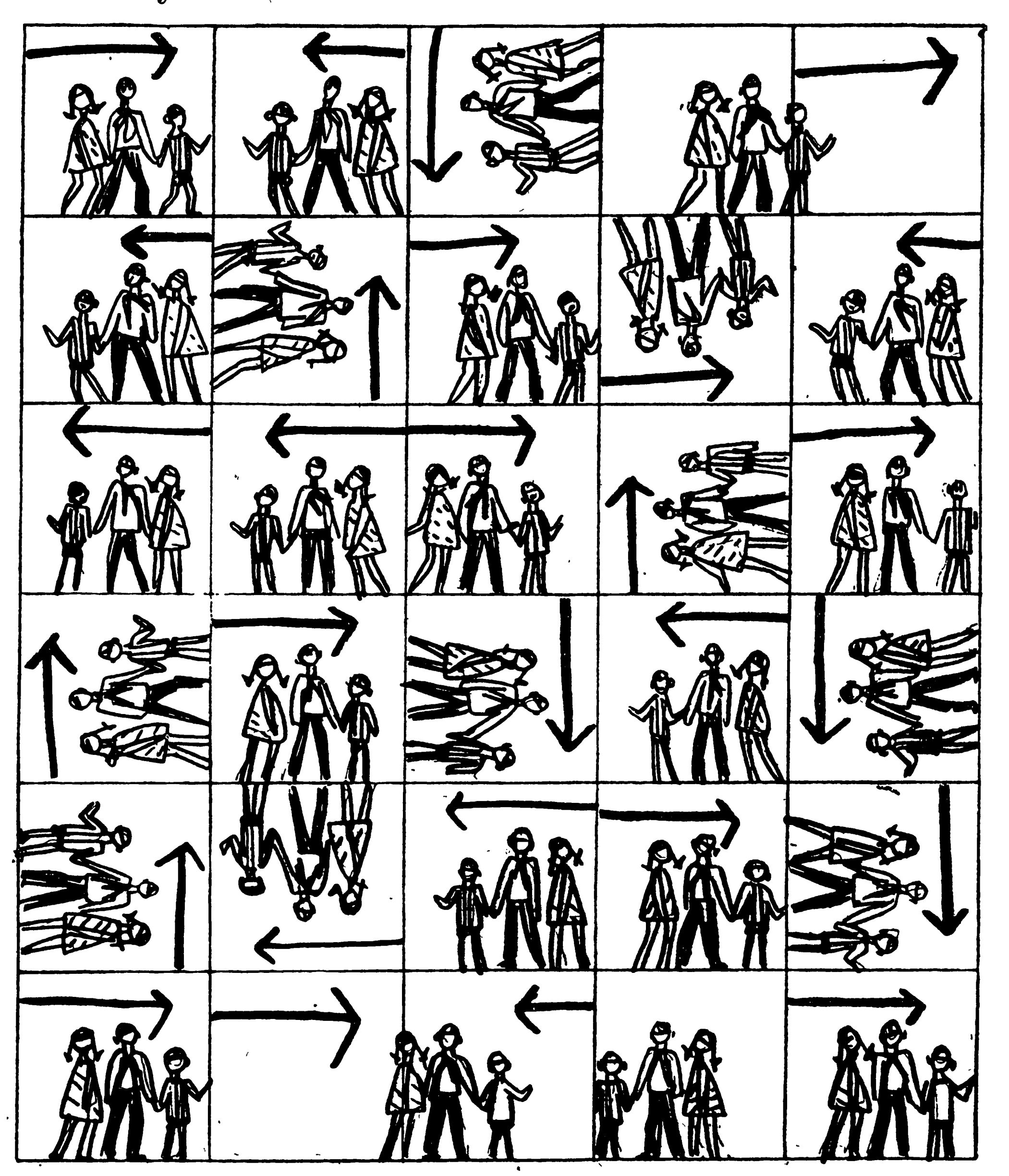
●

Грандиозный коммерческий успех эротического мультфильма для взрослых «1001 арабская ночь», выпущенного кинокомпанией «Муси-про», дал толчок к производству подобных картин. Компания «Лео-про», которая до сих пор снабжала мультфильмами телевидение, поставила на материале прославленной японской гравюры на дереве укиё-э полнометражный эротический фильм «Тайный рассказ о 1001 ночи с помощью укиё-э». «Муси-про» тоже решила повторить свой успех и приступила к работе над фильмом «Клеопатра».

Сценарий

Семен Лунгин,
Илья Нусинов

Телеграмма



По Большому Каменному мосту, мимо кинотеатра «Ударник», потом по Малому Каменному шел шестой «А». Шли парами. Но не пара за парой, а по две, три, четыре и даже пять пар в ряд — от парапета моста до конца тротуара. Впереди — девочки, сзади — мальчики. Встречные прохожие вынуждены были недовольно сходить на проезжую часть — колонна, вместо того чтоб растянуться в длину, растягивалась в ширину. Пар в подлинном смысле была одна — Костя Карпов вел за руку своего шестилетнего брата Руслана. Они шли за шеренгой мальчиков, а за ними шла Марина Владимировна. Она шла и переживала, что ей не удается наладить порядок.

— Девочки, разберитесь по парам!.. Мальчики, разберитесь по парам!..— тщетно призывала она время от времени.

Мальчики шагали не в ногу и хором свистели из «Мужчины и женщины».

— Мальчики, перестаньте свистеть!..

Свист прекратился. Но началось пение. Девочки запели из «Бриллиантовой руки».

То, что Косте пришлось идти не в шеренге со всеми, а чинно вести за руку маленького Руслана, да еще в непосредственной близости от учительницы, которая для разрядки то и дело умиленно гладила Руслана по голове, угнетало Костю, делало его непереносимо примерным, он чувствовал себя отверженным, и ему казалось, что ребята стыдятся его — няньки.

В первой шеренге шли восемь девочек. А за ними, во второй шеренге,— двенадцать. Девочки шли, оживленно разговаривая. И никто из них не обращал на Костю никакого внимания.

— Эй, стойте!— крикнул Костя.

И все обернулись: и мальчики и девочки. Девочек было двенадцать в ближней шеренге и восемь в дальней. Все они были чем-то похожи одна на другую и чем-то непохожи. Обычные девчонки. Ничего выдающегося.

— Понюхайте, как шоколадом пахнет,— сказал Костя.

Все стали нюхать, и у всех на лицах появилось довольное и прекрасное выражение.

— Ой, правда! А почему?

— Вон,— показал Костя, — шоколадная фабрика «Красный Октябрь».

— Хочу шоколадку,— сказал Руслан.

— Терпеть не могу шоколада,— сказала девочка в зеленой вельветовой девчачьей фуражке.

— Каким шоколадом! Шашлыком пахнет!— сказал Леша Шафоростов.

И все повернули носы к закусочной, что на углу Большой Полянки, и потянули носом. И выражение у всех стало голодным и алчным. И даже прохожие, которые оказались близко, повернули головы к закусочной и принюхались. А один даже цокнул языком.

К Шафоростову в классе привыкли, а посторонние всегда обращают на него внимание. Потому что он высокий, стройный и необычайно грациозный мальчик. Но не сладостно грациозный, а как-то мужественно пластичный и элегантный. Кроме того, за плечом у него болтается спортивная сумка, из которой торчат ботинки с фигурными коньками, что совсем невероятно, потому что на дворе май и погода стоит жаркая.

— Обожаю шашлык,— сказала девочка в вельветовой фуражке.

— Ненавижу плотоядных! — с вызовом сказал Костя.

И все захохотали.

— А я — травоядных! — быстро отпарировала девочка.

И все снова захохотали. А Шафоростов — громче всех.

— Разберитесь по парам,— строго сказала Марина Владимировна.

И все двинулись дальше. Скопом. Как шли раньше.

В музейных залах не принято говорить громко. Но тихо говорят все. Поэтому по залам шел ровный гул, как на мельнице. Гул волнами перекатывался от стенда к стенду, от витрины к витрине и пропадал

в другом зале. Экскурсоводы к этому гулу привыкли, как мельники, и не обращали на него никакого внимания. Они неторопливо вели свой рассказ, перемежая его выразительным чтением стихов наизусть и прозаических отрывков на память.

Сказать, что все слушали внимательно, значило бы сказать неправду. Хотя кое-кто слушал хорошо, а лучше всех — Руслан. Он, не отрываясь, смотрел на экскурсоводшу, а потом даже задал вопрос:

— Тетя, а у вас этот зуб золотой или серебряный?

Большинство же остальных слушали вполуха: шныряли глазами по стенам, о чем-то шушукались, отодвигали занавески витрин, в которых лежали уникальные манускрипты, или глядели через окно во двор, где научные сотрудники музея обоего пола и разного возраста как раз в этот час истово выполняли комплекс физических упражнений для лиц, занимающихся умственным трудом.

— Сколько набрали? — спросила худенькая девочка, не меняя выражения лица и прозрачно-внимательным глазом глядя на экскурсовода.

Стоявшая рядом с ней коротышка с рыжей косой толщиной в батон, украшенной капроновой лентой в голубой горошек, поднялась на цыпочки и повторила вопрос самой длинной в классе девочке, вытянувшейся, как стрела кактуса:

— Сколько набрали?

— У нас шесть двадцать.

— А у мальчишек? — спросила худенькая.

— А что, мальчишек тоже зовут?

— Зовут.

— А вот и зря,— сказала бледненькая девочка с остреньким носиком.

— А вот и не зря,— сказала рыжая коротышка.

— Эй, Шафоростов!.. Шафоростов! — прошептала длинная.— У вас сколько?

— У нас?.. — Шафоростов выгреб из кармана две сложенные рублевки и целую пригоршню монет.— Нате, считайте. Еще с Карпова получите, он не давал.

Девочки принялись считать.

— Ведите себя прилично, девочки, слушайте,— строго прошептала Марина Владимировна.— Этого материала в учебнике нет, а я его буду спрашивать. Что за деньги? Что здесь происходит?

— Это, Марина Владимировна, на подарок. У Тоши Пятипал именины.

— Не именины, а день рождения,— поправила рыжая.

— Ну, все равно. Мы ей бадминтон хотим подарить.

Дежурная по залу подошла к учительнице и, притронувшись к ее лопатке, громко сказала:

— Тише, гражданка, тише.

— Простите, пожалуйста. Вот видите, мне из-за вас уже делают замечания.

А девочка, на которой на улице был зеленый вельветовый картузик, это ее звали Тошей, прилипла к висевшей на стене маленькой фотографии цвета сепии. Леша Шафоростов подошел и тоже посмотрел. На фотографии не было ничего интересного. За круглым столом, накрытым декоративной плюшевой скатертью, на фоне большой копии «Девятого вала» Айвазовского в пышной раме, сидели четыре человека. А за ними стояли еще четыре. Сидевшие были в темных старомодных костюмах со стоячими крахмальными воротниками и галстуками, а стоявшие были одеты по-разному: один в буденовке, другой в лоснящейся косоворотке, третий в студенческой тужурке, а четвертый приподнимал канотье. Посреди стола, выдвинув вперед руки со сцепленными костлявыми пальцами, сидел стриженный ежиком господин с усами и короткой бородкой. Это был Брюсов. Остальных узнать было невозможно. Стали читать подпись. Тоша водила пальцем по стеклу.

— Не водите пальцами по стеклу, — сказала дежурная по залу.

— А никто и не водит,— сказал Леша.

— Нет, водите. Второй раз предупреждаю.

— А вы глядите лучше,— сказал Леша.— Она на миллиметр не дотягивается.

— Ты не груби,— сказала дежурная. — А то у нас знаешь как: раз, раз и в квас.

— Музей литературный, а выражаетесь вы нелитературно,— очень вежливым голосом сказал Леша Шафоростов, картинно повернув голову к дежурной.

— Это фольклор,— сказала дежурная.— Ученик, а ничему не выучился.

Шафоростов снисходительно усмехнулся, взял Тошу за кисть и опустил ее руку. Так они и стояли: рука в руке.

А из-за мраморного бюста Демьяна Бедного пристально наблюдал за ними Костя Карпов.

— Сидят. Слева направо,— читал Леша,— Плетнев, Городецкий, Брюсов, Родченко. Стоят. Первый — Богданов, это в буденовке, второй — фамилия не установлена, третий — Пятипал, четвертый — Маяковский.

Маяковский был тот, что приподнимал канотье.

— Никогда бы не подумал,— сказал Леша.— Ну, пошли.

Группа уже давно перешла в следующий зал, а Костя все стоял за бюстом Демьяна.

— Пошли,— повторил Леша и потянул Тошу за руку.

— Подожди,— сказала она, с явным разочарованием глядя на Лешу.

— А чего ждать?

— Ты не видишь ничего интересного?

— А что?

— Читай снова.

— Сидят. Слева направо...

И тут Костя заставил себя подойти. Он остановился сзади них на полшага, и они его не заметили.

— Читай, кто стоит, — приказала Тоша.

— Стоят,— прочитал Шафоростов,— первый — Богданов, второй — фамилия не установлена, третий — Пятипал, четвертый... Ой! — крикнул он.— Пятипал!

— Не кричите в зале,— сказала дежурная.

— А кто кричит? —спросил Леша с неподдельным изумлением и улыбнулся так обворожительно, что даже свирепая дежурная улыбнулась ему в ответ и, шутливо погрозив пальцем, отошла.

— Он тебе кто-нибудь? — шепотом спросил Леша.

— Дед.

— А ты говорила, твой дед — повар.

— Он сперва был поэтом, а потом в повара пошел. Только это давно было. Сейчас он на пенсии.

— А что,— сказал Костя.— Вполне может быть. Сначала поэт, а потом повар.

Тоша вздрогнула и обернулась.

— Вот и этот... Чехов,— продолжал Костя.— Сначала был доктор, а потом Антоша Чехонте. Да. И Тургенев — сначала помещик...

— А потом уж в классики выбился,— насмешливо сказал Леша.— Только они все сначала кем-нибудь были, а потом...— Леша взмахнул в воздухе рукой, показав, как пишут. — А он наоборот.

— Ну и что? — сказал Костя.— Очень даже хорошо, что наоборот.

У Тошки что-то будто екнуло, и она благодарно взглянула на Костю.

— Вы только поклянитесь, что никому не скажете,—сказала Тоша.— Я это никому не говорю.

— Почему? — удивился Шафоростов.

— Так. Чтоб не дразнились.

— Ну и правильно,— сказал Костя.— А ты его стихи наизусть знаешь?

— Знаю,— сказала Тоша.

— Непрочитанных книг
влекут нас страницы,
И в далекие плаванья
манят паруса,
И багряные зори
озаряют нам лица,
Но дымы из горнов
нам слепят глаза.

— Хорошие стихи,— сказал Костя.

Шафоростов промолчал.

— Очень,— сказала Тоша.— У мамы есть тетрадка, ей папа переписал.

— А по-настоящему их не печатали?

— Печатали. Один раз. Целая книжка. Маленькая, конечно.

— А со стихами книжки всегда маленькие,— утешил Костя.— А у тебя такая книжка есть?

— Нет. Их на всю Москву две штуки осталось. Одна в Ленинской библиотеке, а другая в библиотеке имени Мамина-Сибиряка.

— Мамина-Сибиряка это хорошо,— сказал Костя.— Это очень хорошо.

— Почему? — пожал плечами Шафоростов.

Красивее всего Леша Шафоростов пожимал плечами. Он знал это свое достоинство и пользовался им часто.

— Пятипал, Шафоростов и Карпов! Вам что, особое приглашение нужно?! — В дверях стояла Марина Владимировна.

Шафоростов еще раз пожал плечами, и вся троица неохотно двинулась в соседний зал.

Когда спускались в подземный переход под Большим Каменным мостом, Марине Владимировне вдруг вздумалось пересчитать класс. Она так сердито приказала разобраться по парам, что все поняли, что дело чревато неприятными последствиями, и разобрались. Сначала были отсчитаны девочки. Их оказалось ровно двадцать. Потом Марина Владимировна принялась за мальчишек. Она отшлепывала по спинам ближайшего из каждой пары. Вот тут-то одного и не хватило.

— Кого-то нет,— растерянно сказала Марина Владимировна.

— Кого-то жаль,— сказал Шафоростов.— Куда-то сердце мчится вдаль.

— Перестань паясничать! — громко крикнула Марина Владимировна.— Я спрашиваю, кого нет?!..— Ее встревоженный голос раскатился по подземелью перехода.

— Новенького нет,— сказал кто-то из мальчишек.— Карпова.

— И маленького Карпенка,— добавил другой.

— Марина Владимировна, Карпы уплыли!..

Тошка встревоженно оглянулась.

— Чего это ты? — спросила рыжая коротышка с батонной косой, которая шла с ней в паре.

— Да так,— сказала Тошка.— Ногу подвернула.

— Вот они! — увидел кто-то.

— Где?

— У палатки стоят!

— Карпы питаются!..— сказал Шафоростов.

И все начали изощряться в остроумии:

— Ищут корм!..

— Карп Карпенку задал корму!..

— Карп Карпенка полюбил и конфет ему купил,— сказал Шафоростов.

— Марина Владимировна, мы их сейчас приведем...

— Нет, мальчики пусть стоят на месте. Изольда, приведи Карпова. Только осторожно, здесь машины ходят.

Коротышка скорчила недовольную рожу и побежала. Рыжая коса стукала ее между лопаток.

Руслан жевал шоколадку, а Костя стоял рядом и учил:

— Ты не жуй, это не хлеб. И быстро не глотай. Отломи дольку, положи на язык...— Костя отломил дольку и положил себе на язык.— Понял?..

— А сам две отломил,— ревниво сказал Руслан.

Костя снял с языка дольку, осмотрел и признался:

— Это я ошибся...— И снова положил шоколад себе на язык.— А теперь соси.

— А сам проглотил,— сказал Руслан.

— Снова ошибся,— признал Костя. — Вот смотри. Второй раз показываю.— Он отломил дольку и положил себе на язык.— Это очень питательно,— говорил он, жуя шоколад.— Космонавты всегда шоколад едят. И спортсмены на бегу.

— Ни за что не поверю,— сказал Руслан.— Они на бегу подавятся.

— Ничего не подавятся. Гляди...

Костя отошел на несколько шагов и побежал мимо Руслана. Хотел было на ходу вырвать у Руслана плитку, но Руслан вовремя понял маневр и проворно спрятал шоколад за спину.

— Какой ты жадный,— сказал Костя.— В кого это ты?

— В тебя,— сказал Руслан и посмотрел на Костю печально-серьезным взглядом.— Ты говоришь, что ты добрый слон, а ты вовсе не добрый слон.

Костя был смущен.

— Нет,— сказал он очень искренне.— Я добрый слон.

— Ты хитрый слон,— сказал Руслан.— Ты же мог просто отломить шоколадку. Половину тебе, половину мне. Ведь мы же братья. А ты не отломил. Ты будто учишь меня, как есть, а на самом деле сам ешь.

— Нет,— повторил Костя.— Я добрый слон.

— Марина психует: «Где Карпов, где Карпов?» — а вы здесь шоколад едите,— подбежала Изольда.

— Брат проголодался.

— Брат! То-то у тебя губы в шоколаде. Деньги давай. Ты один остался.

— Не дам.

— Как не дашь? — опешила Изольда.

— Не дам, и все. Нет у меня никаких денег. Истратил.

— Как истратил? — испугалась Изольда.— Договорились же: сегодня не завтракать, а деньги на подарок.

— А кто завтракал? — возмутился Костя.— Я, что ль, завтракал? Говорят тебе: ребенка кормил.

— Конечно,— вступился за брата Руслан.— Ребенок проголодался, и он его кормил.

Они подбегали к ожидавшему их классу. Марина Владимировна была готова к разносу, но, увидев запыхавшегося Руслана, опять растрогалась:

— Ах, Карпов, Карпов,— укоризненно сказала она.— С тобой всегда все не слава богу.

— Со мной слава богу,— сказал Костя.— Это с ним не слава богу. Я виноват, что ли, что у них в садике карантин сегодня объявили.

— Карпов гад,— зашептала Изольда, догнав девочек.— Он все деньги прожрал.

Девочки прямо остолбенели от возмущения.

— Ну, все рухнуло,— сказала длинная.— Сорока копеек не хватает.

— Я ему говорю: «Давай деньги»,— захлебывалась Изольда.— А он: «Нету». Я говорю: «Договорились же не завтракать, все деньги на бадминтон», а он...

— На какой бадминтон? — спросила Тоша.

Длинная дернула коротышку за косу так, что у нее голова вскинулась:

— Ой, что я говорю!..

И все испуганно уставились на Тошку.

— Девчонки,— сказала Тоша спокойно и с удивительным достоинством.—У меня есть сорок копеек. Можно я за Карпова внесу? — И протянула деньги.

— Ох, еле догнала. Сердце просто никуда.— Рядом с Тошкой зашагала, тяжело дыша, немолодая на вид женщина. Ее волосы с сильной проседью растрепались, видимо, от быстрой ходьбы.— Я в школу за тобой зашла, а вы, говорят, на экскурсии, я в музей, а вы, говорят, уже ушли. Какое счастье, что догнала...

Руку женщины оттягивала тяжелая сумка, из которой торчали два пакета с апельсинами и множество бутылок, закрытых металлическими пробочками.

— Лимонадик —это прекрасно,—сказала Тоша.

— Что, один лимонад будет?—шепотом спросил Леша, но женщина услышала и с интересом поглядела на мальчика.

— Нет,— громко сказала Тоша.— Еще вишневая наливка. Дед с лета бережет.

— Пойдем скорей,— торопила женщина.— На Новом Арбате в «Синтетике» чудные платьица, венгерские. Очень милые. И юбочка такая прелестная, расклешенная. Там одна девочка мерила — ну просто прелесть. Я тебе выписала сорок четвертый. Надо прикинуть. Может, сорок шестой нужен.

— Лучше сорок четвертый,— сказала Тоша.

— А вдруг коротко будет?

— Ничего,— сказала Тоша.— Коротко не будет. Чем короче, тем лучше. А цвет какой?

— Синий. Электрик. Прямо к твоим глазам. Я все голову ломала, какой тебе подарок купить, а тут такая удача. Здравствуйте, Марина Владимировна, я Тошу заберу. У нас тут дело одно, я на час отпросилась, а час-то уж давно кончился. Идем, детка.

— Сейчас! — Тошка сунула с завистью прислушивавшейся Изольде сорок копеек и побежала за мамой.

— Порядок! — крикнула Изольда длинной.—Айда в ГУМ!..

В библиотеке имени Мамина-Сибиряка проходила встреча писателя с читателями. Время было выбрано удобное для писателя, поэтому читателей представляли главным образом пенсионеры и молодые домохозяйки из дома, в котором помещалась библиотека. Домохозяйки пришли с детьми, а пенсионеры с внуками, и Руслану было не скучно, потому что у одного внука нашлась великолепная фиолетовая «гонка» — это такая игрушечная машина, которая, если энергично почиркать колесами по полу, может проехать, урча, метров шесть или семь. Руслан и его новый друг, который был вдвое моложе Руслана, устроились под длинным — почти от стенки до стенки — и узким столом, какие бывают только в читальных залах. С трех сторон ножки стола были зашиты полированной фанерой, а с четвертой, открытой стороны, сидят читатели. В данном случае — сидели слушатели. Потому что они ничего не читали, а слушали. Впрочем, читатели в этот час тоже были в библиотеке. Но они не были слушателями. Приближалась весенняя сессия, и студенты, несмотря на встречу с писателем, усердно зубрили, зажав уши ладонями.

Писатель сидел в кресле слева от маленького шахматного столика, на котором находились портфель, записная книжка, наручные часы, шариковая авторучка и милая домашняя вазочка, в которую библиотечные работники заботливо поставили несколько гвоздик. Справа от писателя стоял переносной стенд, на котором те же заботливые библиотекарши любовно расставили произведения гостя. Это был журнал «Пионер», раскрытый на повести «Андрюша-водолаз», и повесть «Андрюша-водолаз» в различных изданиях, как столичном, так и периферийных. Стояло даже одно издание, где слово «Андрюша» было написано латинскими буквами, а следующее непонятное слово, видимо, означало «водолаз». О том, что писатель работал не только для детей, свидетельствовала маленькая книжечка библиотечки «Огонька» с фотографией автора. Книжечка называлась «С блокнотом по Монголии».

— И сразу после посещения Братска неисповедимые писательские дороги занесли меня на другое полушарие, в канадский город Квебек. Наши гостеприимные хозяева прямо с ног сбились, чтоб представить нам все в наилучшем виде. Что это там зудит? — прервал вдруг свою речь писатель.

Домохозяйки и пенсионеры наклонились под стол и зашипели:

— Тшшш!..

Дело в том, что пока писатель выступал, Руслан и его друг гоняли «гонку». Руслан это делал очень ловко, и «гонка» с грохотом ударялась фиолетовым радиатором в фанерную обшивку стола — писатель при этом каждый раз вздрагивал. А новый друг Руслана, который, как уже известно, был вдвое его моложе, не мог разогнать «гонку» как следует, и, хотя чиркал он ею по полу долго и старательно, она затихала где-то на половине пути.

— Писатель — это прежде всего зоркий глаз и чуткие уши, писатель—это прежде всего пытливое сердце. Я хотел узнать, как живут простые люди Канады. И однажды, сойдя с исхоженной, истертой миллионами туристических подметок тропы официальных маршрутов («Гонка» снова ударилась о фанеру, и писатель вздрогнул), я оказался в районе, где ютится бедный люд. Нырнув в длинный, темный тоннель ворот, я вынырнул в каменном мешке... (Удар. Писатель вздрогнул.) Во дворе, окруженном безрадостными серыми стенами, возле водоразборного бассейна играли

дети. Дети всегда дети... (Удар. Писатель вздрогнул.) Мальчик лет десяти нырял в этот бассейн. «А куа жуэ ву?» — спросил я, что по-французски означает: «Во что вы играете?» «В Андрэ-водолаза»,— звонко ответил мальчик. Не скрою, мне было приятно, что в далеком Квебеке, затерянном где-то в бескрайних просторах французской Канады, дети играют в ту же игру, что и сотни их сверстников в московских дворах.

Домохозяйки и пенсионеры зааплодировали. Удар. Писатель вздрогнул.

Библиотекарши абонемента лежали грудью на прилавке выдачи книг и, вытянув шеи, слушали писателя, так что Косте пришлось самому рыться на книжных полках. И вскоре он нашел то, что искал. В отделе «Поэзия» на букву «П» действительно стояла тоненькая книжечка «Николай Пятипал. Багряные зори. Издательство «Эра». 1919».

А писатель между тем включил портативный магнитофон, и все теперь слушали отрывок из «Андрюши-водолаза» в исполнении народного артиста. Чтение сопровождалось музыкой.

Библиотекарша нехотя сползла с прилавка и стала заполнять Костин формуляр.

— Срок десять дней,— шепотом сказала библиотекарша.

— А если она потеряется? — спросил Костя.

— Нельзя терять библиотечные книги.

— А если у меня ее украдут?

— Исключим из библиотеки,— строго сказала библиотекарша.

— Это хорошо,— сказал Костя.

— И стоимость удержим. В десятикратном размере.

Костя перевернул книгу. На задней странице обложки было написано: «Цена 1 миллион 700 тысяч рублей». Костя даже вспотел. Он вынул платок и утер лоб.

— Какая дорогая книга,— сказал он.

Библиотекарша взглянула и рассмеялась:

— Тогда такие деньги были. По теперешнему курсу это 17 копеек.

Костя облегченно вздохнул и раскрыл книгу. На титульном листе стояла фиолетовая овальная печать. Костя, словно невзначай, послюнявил палец и потер краешек фиолетового овала. Палец даже не запачкался.

Раздался очередной удар «гонки» о фанеру.

— Это положительно несносно,— сказал писатель, встал со своего места и на цыпочках, чтоб не мешать домохозяйкам и пенсионерам, слушавшим магнитофон, подошел к столу и заглянул под него с той единственной стороны, которая была доступна взору.

Под столом было тесно. Сюда уже сползлись все дети домохозяек и все пенсионерские внуки и внучки. В углу, несколько смущенный, сидел хозяин «гонки». Из-под его мокрых штанишек вытекала тоненькая струйка. Писатель неприязненно сморщился.

— Во что вы там играете, шалуны?

— В «Андрюшу-водолаза»,— не сморгнув, ответил Руслан.

За окованным никелем иллюминатором бушует непогода. Неистовый ливень барабанит по стеклу. Кажется, если б не это толстое стекло, мы бы оглохли от воя и свиста урагана. Огромные волны накатывают на иллюминатор, белая пена, оплывая, стекает вниз. Потом вдруг дождь разом кончается и серая предрассветная мгла заполняет обозримое пространство. Пожалуй, светает, потому что мы начинаем различать какое-то яростное вращение, словно это смерч, на который мы смотрим сверху. Вращение замедляется, однородная серая масса отслаивается, отсвечивая еще не цветом, а намеком на цвет. Синий пласт сменяется зеленым, потом красным, будто на палитру художника выдавлены из гигантских тюбиков сгустки ярких красок. Все замедляя темп, вертится палитра за никелированной рамкой. А потом происходит еще одно превращение: цветовые сгустки приобретают невесомость. Они взмывают вверх и, распластавшись, медленно парят в воздухе, чтоб затем снова вспорх-

нуть и гигантскими разноцветными бабочками *упасть вниз* и замереть навсегда.

Женская рука в белом халате распахнула окно иллюминатора. На дне дырчатого алюминиевого барабана кучкой лежат синяя шерстяная кофта, зеленый свитер, красные колготы.

— Пятнадцатый аппарат выключен!.. Забирайте, забирайте!..

Руслан и Костя, как завороженные, наблюдали за работой автоматов в химчистке самообслуживания.

— Здравствуйте. Скажите, пожалуйста,— сказал Костя очень вежливо,— чернила у вас свести можно?

— С шерсти? С бумаги? С синтетики? — спросила женщина в белом халате.

— С бумаги,— сказал Костя.

— Если простые чернила — сойдут. Если химические... Утюгом не гладили?

— Нет,— сказал Костя.

— Правильно. И нельзя. Пятно застарелое?

— Да,— сказал Костя.— С тысяча девятьсот девятнадцатого года.

— О!.. — удивилась женщина.— Это вряд ли сойдет. Тогда чернила химические были. Но попробовать можно. Вон там у весов баночка и тряпочка. Обмакни тряпочку в жидкость и три. Если пятно двинется, можно и в аппарат.

У весов толпились люди. Весы были странные: циферблат напоминал круговую диаграмму: от нуля до четырех килограммов — зеленое поле, от четырех до пяти — желтое, а сектор после пяти — красный. Женщины накладывали на площадку весов принесенные для чистки вещи. Площадка была маленькая, вещи сваливались, поэтому нужно было сооружать хитроумные пирамиды.

Костя намочил тряпочку в жидкости, вынул книжку, раскрыл ее на титульном листе и внимательно оглядел жирную овальную печать. В середине было написано: «Библиотека им. амина-Сибиряка» («М» почему-то не было), вверху по овалу: «Наркомпрос РСФСР» а внизу: «Хамовнический район».

— А ведь есть еще *хорошие дети*,— растянув рот в умильную улыбку, сладостным голосом сказала молодая женщина с яркими клипсами, ожидавшая очередь к весам.— Мамочке помогает, а сам, чтоб времечко не терять, уроки учит.— И вдруг без всякого перехода, сверкнув очами, зарычала по-звериному: — Куда лезешь-то?! Куда лезешь?! Тут люди с восьми часов очередь занимали, а она — здрасте!..— И, растолкав стоящих у весов, кинула на площадку сильно потраченное временем одеяло из верблюжьей шерсти.

Костя отошел в сторону и попробовал потереть тряпочкой обшлаг куртки. Обшлаг явно посветлел. Тогда Костя стал быстро тереть печать на титульном листе книги. Но жидкость уже испарилась, сухая тряпочка легко скользила по бумаге, не оставляя никаких следов. Костя потянулся к банке, чтоб вновь намочить тряпочку, но женская рука вырвала у него тряпку из рук:

— Ты чего на себе трешь-то? Задаром, что ль, хочешь почиститься? Вот дети-то пошли! Жулье! Жулье! — И вдруг без перехода сладостным голосом сказала соседке, той самой, которую только что отпихнула от весов: — Вы кладите, гражданочка, кладите, чего ждете? Она будет канителиться, а весы простаивают! — И, зыркнув глазом на замешкавшуюся, добавила: — Гляди-ка! И не чешется!

А Руслан тем временем шел вдоль аппаратов и, поднимаясь на цыпочки, заглядывал в каждый иллюминатор. За последним аппаратом стояла кабина, закрытая тяжелой занавеской из драпировочной материи с вытканными на ней лавровыми венками. Вдруг из-за занавески высунулась волосатая мужская рука. Руслан и охнуть не успел, как рука затащила его в кабину. Там стоял здоровенный мужчина в белой крахмальной рубашке с бабочкой и в трусах. Черный пиджак висел на плечиках. В руках здоровяк держал брюки. На стуле лежал букет прекрасных цветов в целлофановом пакете.

— Видишь пятно? — сокрушенно ска-

зал здоровяк.— Залил, понимаешь. Я только проволочку снял, а оно как жахнет фонтаном. Я-то «Советское шампанское» заказывал, полусладкое, а они «Цимлянское» подали. Цена та же, а цвет другой.

— У меня тоже штаны кефиром залиты,— посочувствовал Руслан.— Я с подноса взял, думал простокваша. Густая. А там кефир. Цвет одинаковый, а цена разная.

— Вот и выходит, оба мы с тобой пострадавшие. Чего стоишь? Снимай штаны.

Через секунду Руслан в одних трусах и почему-то босиком выскочил из кабины, прижимая к груди огромные черные брюки и свои штанишки. К открытому иллюминатору только что разгруженного аппарата спешила женщина в клипсах. Руслан бросился ей наперерез и первым кинул вещи в аппарат. Женщина с клипсами аж крякнула от злости.

— Это что ж делается!..— закричала она и обернулась уж было к стоявшим в очереди, чтоб произнести большую обличительную речь, как щелкнули кольца занавески, и на пороге кабины появился здоровяк. Он был в белоснежной рубахе с бантиком и в черном пиджаке с хризантемой в петлице. Голые ноги он драпировал в занавеси с лавровыми венками.

— Имею право! — громко сказал он.— Новобрачные обслуживаются вне очереди.

Костя, воспользовавшись суматохой, придвинул баночку к себе и осторожно помазал печать. Чудовищное жирное пятно расползлось по титульному листу. Костя в ужасе глядел на испорченную книгу. И вдруг он заметил, что пятно начинает светлеть — жидкость, видимо, испарялась. Тогда, чтоб ускорить процесс, Костя стал дуть на книжку, потом схватил ее и принялся размахивать ею в воздухе. Из книги выпала сложенная четвертушка бумаги, но Костя не заметил этого.

В химчистку вошла почтальонша в голубой форменной курточке, волоча за собой клетчатую сумку на колесиках. Из сумки торчали газеты и журналы. Почтальонша выложила на стол журнал «Служба быта» и две газеты — «Московскую правду» и «Сельскую жизнь».

— Ситра налить? — предложила женщина в белом халате, вытаскивая из аппарата, на котором висела табличка «не работает», бутылку и стакан.

— От ситра еще больше пить хочется,— сказала почтальонша и залпом выпила.

Руслан облизал губы, а женщина с клипсами проворно подскочила к открытому аппарату, из которого только что вынули бутылку, поспешно засунула туда одеяло, захлопнула крышку и бросила в отверстие жетон. Аппарат заработал. За окошком иллюминатора хлынул ливень.

Пятно на книге почти исчезло. Лишь мягкое фиолетовое облачко вместо печати набегало на слова «издательство «Эра».

— Растяпа ты, растяпа,— ласково сказала женщина с клипсами и хотела было погладить Костю по голове, но тот отстранился.— Телеграмму-то уронил.

Действительно, на полу у Костиных ног лежала телеграмма.

— Ничего я не ронял,— сказал Костя, но на всякий случай поднял телеграмму.

«МОСКВА САВЕЛОВСКИЙ ПЕР. 12 КВ. 78 ЖИЛЬЦАМ»

— Это не моя,— сказал Костя.— Почтальонша, наверно, уронила.

— А ты догони да отдай, пионер,— наставительно сказала женщина с клипсами.

Костя оглянулся. Руслана не было, а все присутствующие поощрительно глядели на него.

— Руслан! — позвал Костя и, так как никто не ответил, испуганно заорал: — Руслан!..

— Я здесь! — ответил голос Руслана из кабины, откуда доносились громкие шлепки.

Костя заглянул за занавеску. Руслан сидел на стуле, а гигант-молодожен перед ним на корточках. Они с увлечением и разными хитростями играли в «капустки» — так теперь называется всем известная игра, когда один стремится ударить другого по пальцам, а другой — отдернуть руку. Руслан выигрывал, здоровяк злился.

— Это мой старший брат,— сказал Руслан.— А он — жених.

— Привет,— кивнул жених и тут же получил от Руслана по рукам.

— Привет. Чего вы тут делаете?

— Штаны чистим,— сказал здоровяк и вновь получил по рукам.

— Никуда не уходи, я сейчас,— приказал Костя и выбежал из аппаратного зала.

У здания химчистки ожидала светлая «чайка» с двумя переплетенными золотыми кольцами на дверце. В «чайке» сидела невеста в белом платье и фате и курила в окошко, удовлетворенно разглядывая обручальное колечко на своем пальце.

По узкой улице шли троллейбусы, спешили люди. Почтальонши не было.

Костя ринулся налево. Потом — направо. Потом бросился на другую сторону — улица изгибалась, и с той стороны ее было видно на большом протяжении. Почтальонши Костя все равно не обнаружил, но — надо же так случиться! — на переходе у светофора он заметил Тошку, которая, сверкая коленками, перебегала улицу в новом ярко-синем платье с сумкой в руке.

— Ты куда?

— За цукатами.

— Цель?

— Дед пирог печет. Вас кормить.

— Это хорошо,— сказал Костя.

— А ты?

— Почтальоншу ищу.

— Что это у тебя за книжка?

— Вот съем пирог с цукатами, тогда покажу.

— А зачем тебе почтальонша? Слушай, покажи книжку,— протянула Тоша руку.

— Осторожно, во дворе злая собака,— сказал Костя и засунул книгу под пояс.

— Запомним. А почтальонша тоже секрет?

— Она телеграмму потеряла.

— Мне? — лукаво спросила Тоша.

— Что тебе?

— Телеграмма мне?

— Да нет, каким-то жильцам.

— Каким жильцам?

— Если б знать,— сказал Костя и протянул листок.

Тоша прочла адрес.

— Может, ее без хлопот в почтовый ящик бросить? — предложил Костя.

— А вдруг там что-нибудь срочное? — возразила Тоша.

— Сейчас изучим,— сказал Костя и развернул телеграмму.

— И не стыдно?

— Очень,— сказал Костя.— Ужас как.

Костя читал телеграмму. Тоша стояла рядом и тоже читала:

«МОСКВА САВЕЛОВСКИЙ ПЕР 12 КВ 78 ЖИЛЬЦАМ = УБЕДИТЕЛЬНО ПРОШУ РАЗЫСКАТЬ КАТЮ ИНОЗЕМЦЕВУ ПРОЖИВАВШУЮ ДО ВОЙНЫ ЭТОМУ АДРЕСУ ПЕРЕДАЙТЕ БУДУ ПРОЕЗДОМ БРЕСТА БЕЛОРУССКОМ ВОКЗАЛЕ СЕГОДНЯ ВОСЕМНАДЦАТЬ ТРИДЦАТЬ=СЕРГЕЙ».

Тоша подняла глаза на висевшие на углу электрические часы: без пяти три.

— Успеем, — сказала она.

— Да ладно,— сказал Костя.— Станут они ее искать.

— А может, она до сих пор там живет?

— Это, конечно, вариант,— сказал Костя.— А цукаты?

— Дела-то на двадцать минут. На тридцать первом до Кропоткинских, а там дойдем.

— Не люблю мероприятий,— сказал Костя.

— Я тебя ненавижу,— сказала Тоша.— Этот,— подняла она телеграмму, — ее с довойны не видел.

— Значит, не очень хотел.

— Ой, какой ты! — сказала Тоша и лицо ее исказилось, как от боли.— А может... Мало ли что... А?..

— Ну, ладно,— согласился Костя.— Пойдем. Только мне Руслана из химчистки забрать надо.

— А чего он там делает? — удивилась Тоша.

— В «капустки» с женихом играет.

— Каким женихом?

— Ну, нормальным. В черном костюме. Только без штанов.

— Что ты плетешь?

— У него штаны в аппарате, а невеста в машине,— объяснял Костя, он уже понимал, что разговор получается абсурдный и наслаждался этим безмерно.— Ну, понимаешь? Невеста в машине курит, а жених без штанов в кабине в «капустки» играет. И на всех кольца. Шесть штук. У жениха, у невесты и четыре на машине: по два с каждой стороны.

Тут Тошка не выдержала и шлепнула Костю по шее. И шлепнула сильно.

— Ты чего?

— А ты чего?

— Я ничего.

— Не ничего, а издеваешься.

Костя захохотал:

— Честное слово! Вот — руку на огонь! — Он вытащил спички, чиркнул и подставил ладошку. Но спасительный ветер задул пламя.

Окольцованная золотом «чайка» терпеливо, как лошадь, ждала у подъезда химчистки. Невесты в машине не было.

Тоша и Костя вбежали в аппаратный зал. Костя — прямехонько к кабине.

— Нельзя туда,— преградила ему путь женщина в клипсах.— При помощи рук и подбородка она складывала верблюжье одеяло.— Там молодожены.

Костя остановился.

Но в этот момент щелкнули кольца на металлической трубе, занавеска с лавровыми венками отодвинулась, и из кабины церемонно, под руку вышли молодожены. Невеста держала букет в целлофане, а жених вел за руку Руслана.

— Совет вам да любовь,— поклонилась женщина в клипсах, прижимая подбородком верблюжье одеяло.

— Счастливо живите,— сказала женщина в белом халате.— Примета такая: всю грязь здесь оставили, теперь чисто жить будете.

— Горько! — закричал вдруг подвыпивший мужчина, ожидавший очереди у кабины.

Жених не заставил себя упрашивать: он наклонился к невесте и поцеловал ее.

Молодожены, ведя за руку Руслана, вышли из аппаратного зала.

— За вдовца пошла. С дитем,— сказала женщина в клипсах.— Ну и девки стали: кого — ни на кого кидаются.

До Савеловского ребята ехали в «чайке» из Дворца бракосочетаний. Рядом с шофером — Руслан, на откидных местах — Тошка и Костя, а на главных, сзади, — жених с невестой. Шофер нажал кнопку, и машина наполнилась звуками «Свадебного марша» Мендельсона. Музыка громыхала так громко, что была слышна и на тротуарах. Прохожие улыбались им вслед.

Квартира 78 находилась на пятом этаже превосходного доходного дома начала века. Тоша, Костя и Руслан поднялись на лифте. Кабина была просторная, роскошная, красного дерева, с огромным зеркалом во всю заднюю стенку. В такое зеркало невозможно было не глядеться. Тошка украдкой поворачивалась из стороны в сторону, оглядывая свое новое платье и, выпятив нижнюю губу, дула вверх. Выбившаяся прядка волос взлетала, открывая лоб.

Костя расправил плечи и стал на цыпочки. Тошка была чуть длиннее его, и Косте хотелось, чтоб его отражение в зеркале было если не выше Тошкиного, то хотя бы вровень с ним. И еще ему хотелось, чтоб в доме было сто этажей или тысяча и чтоб лифт никогда не останавливался.

Но лифт остановился.

Лестничная площадка была величиной с волейбольную. Во всяком случае с добрую половину ее. На площадку выходила только одна дверь. Зато большая, дубовая, с бронзовыми ручками. Качественная дверь. Странным было, пожалуй, только то, что список жильцов был заключен в искусно выпиленную фанерную рамочку, и даже буквы фамилий жильцов были выпилены из фанеры, и кому сколько звонить тоже выпилено из фанеры.

— Во, кружок умелые руки! — восхитился Костя.— Небось на всех уроках пилит.

— Идиотство,— сказала Тоша.— Безвкусица. Повесить такое чудовище — додуматься ж надо!

— Это он лобзиком,— объяснил Руслан.— У нас мальчик один в детском саду, в старшей группе, тоже так выпиливает!

— Может, это ваш мальчик и пилил? — сказала Тоша.

— Нет,— ответил Руслан.— Он еще буквов не знает.

— Пошли,— облегченно вздохнул Костя, изучив список.— Тут Иноземцевых нет.

— А телеграмма вовсе не Иноземцевым, — возразила Тоша. — Телеграмма жильцам. А жильцов вон сколько!

— Кому звонить?— помрачнел Костя.

— Кому хочешь, тому и звони.

— А я никому не хочу,— сказал Костя.— Сама звони.

— Нет,— сказала Тоша.— Ты мужчина, ты и звони.

— Давайте я. Я мужчина, я и позвоню,— сказал Руслан.— Только вы меня подсадите.

Подсадили вдвоем. Руслан позвонил. Потом ждали. Послышались шаги. Открыл бородач в очках и с трубкой в зубах. Ребята молчали. Бородач оглядел компанию и спросил неприветливо:

— Чего надо?

— Скажите, здесь до войны Иноземцевы не жили?

— Не знаю,— сказал бородач.— Меня до войны на свете не было.

Через переднюю прошла какая-то старушка с кастрюлькой в руках.

— А бабушка эта до войны была? — спросил Руслан.

— Скорее всего,— ответил бородач.— Марья Ивановна, тут интересуются, вы до войны были? — И ушел, жонглируя трубкой.

Старушка остановилась.

— До какой? — спросила она.

— Как до какой?

— Мало ли на моем веку войн было. В русско-японскую мы еще в Серпухове жили, а в империалистическую, гражданскую, Халхин-гол, финскую — это все в Москве. Ну а Отечественная — как началась — в Москве, а потом в Чимкент эвакуировались.

— Это хорошо,— сказал Костя.

— Чего ж хорошего?

— Хорошо, что до войны жили. Вам телеграмма.

— Мне? — забеспокоилась старушка.— Сейчас, только очки возьму.— Она открыла локтем дверь (руки были заняты кастрюлькой) и вошла в большую светлую комнату.— Заходите, заходите...

Ребята зашли. Комната была странной. Казалось, что вся она покрыта какими-то светлыми кружевами: на стенах, на столах, на подоконниках стояли и висели выпиленные из фанеры рамочки. В рамочки были заключены фотографии, почетные грамоты, репродукции, открытки и даже почему-то почтовые марки. Настенный календарь имел свою рамочку, будильник выглядывал из узорчатого фанерного домика, абажур на лампе тоже был выпилен из фанеры, и даже горшочки для цветов вставлены в ажурные фанерные футляры. Кроме того, всюду стояли и висели фанерные ширмочки в три, четыре и даже куда больше секций. На каждой были выпилены какие-то композиции с фигурками, деревьями, домами и неведомыми животными. В углу у верстака, заваленного горой опилок и обпилков, сидел на табурете старик в очках и выпиливал лобзиком.

— А, здравствуйте,— радушно сказал старик, продолжая выпиливать.— Милости прошу к нашему шалашу.

Старуха поставила на стол кастрюльку, подошла к старику и сняла с него очки. Старик возмущенно поднял голову.

— Телеграмма,— сказала старуха.

— От свояка, что ли?

Старуха не ответила.

— От брата твоего, спрашиваю?

— Федор Федорович,— сказала старуха.— Ты Катю помнишь?

— Катю-то?.. Какую Катю?

— Тут до войны жили.

— А-а!.. Катю, да. Катю помню. Атаман была девка. Атаман. Только какая она

с виду была, не помню. Совсем не помню. Но атаман. И маму ее помню. Тоже ровно стоит передо мной. Только что без лица. Лица не помню. Видная была. Крупная.

— Что ты, Федор Федорович, она же невысокого росточка была. Полненькая, лупоглазенькая.

— Да,— согласился старик.— Видная была женщина. Крупная. Уважали ее все.

— А это что? — спросил вдруг Руслан.

— Это, молодой человек, складни. Да. Люди уважали, а больные обожали.

— А для чего складни? — спросил Руслан.

— Песни фанерные. Вот как песни складывают, так и я складываю. Куплет выпилю и к другому куплету прикладываю.

— Ну что ты все путаешь, Федор Федорович. Какие больные? Это муж у нее доктор был.

— Да,— согласился старик.— Правда. Только разве он не в цирке работал?

— Да нет. В цирке это Густав Густавович, царствие ему небесное. В угольной комнате жил.

— И они в угольной.

— Да нет, они в этой.

— А мы где?

— А мы при кухне.

— Нет,— сказал старик.

— Ну, как же нет? Вот, гляди, на двери зарубки. Твои, что ли? Это Катю каждый год мерили. Ростик.

— Верно, — сказал старик.— Не мои зарубки. Я Катю не мерил.

— Это уж как война кончилась, мы сюда перебрались,— объяснила старуха.

— Без ордера въехали, до сих пор живем, и никто, представьте, не выгонял. Чудо! — подтвердил старик.

— Ладно болтать-то,— оборвала старуха.

Костя ткнул Тошу в руку.

— Ну, мы пойдем... Руслан! — позвал он.

— Ага,— сказал Руслан.— А вот это какая песня?

— Это? Это «Златые горы». «Когда б имел златые горы...» Видишь, горы. «И реки полные вина...» Вот кусты, реченька, а в ней вино. И соловьи поют...

— Федор Федорович, а ты Сережу помнишь? — перебила старуха, все еще изучавшая телеграмму.

— Сережу, да. Сережу помню.

— А вот это? — спросил Руслан.

— Это для потехи. Юмор. Частушки. Вот здесь, видишь: «Стоит милый на крыльце, моет морду борною», а тут: «Потому что пролетел ероплан с уборною». Участковым служил.

— Кто? — удивился Костя.

— Сережа. Рябоватый такой.

— Путаешь все, — рассердилась старуха.— К Кате ходили. Уроки учить. Два мальчика: Сережа и Антон. Целый день, бывало, здесь торчат. Война в воскресенье началась, а в понедельник их забрали...

— Не в понедельник, а во вторник,— сказал старик.

— А Катенька, как мальчики в солдаты ушли, покоя лишилась. Бегала все, оформлялась. А ее не берут. Она тогда в санитарки устроилась, в госпиталь. Мать в в эвакуацию, а она: «Не поеду». Буду, говорит, раненым помогать. Фронт-то тогда от Москвы рукой подать был.

— Да,— вежливо согласился Костя.— Ну, мы пойдем.

— Погодите,— сказала старуха.— А где ж я теперь Катю Иноземцеву искать буду?

Костя пожал плечами.

— Мать, а она нешто Иноземцева? У них вроде другая фамилия была?

— Иноземцева, Иноземцева. Антон-то Иноземцев.

— А разве она за Антона вышла?

— У тебя совсем, что ль, память отшибло? Это как дело было...— обернулась она к Тоше.— Прихожу я с работы, а на площадке мешок стоит и рядом солдат спит. Привалился к двери и спит. Ну, мне-то войти надо. Я солдата толкаю: пропусти, мол, товарищ, я домой пришла. А он как вскочит, как обхватит меня и ну крутить. «Батюшки-светы! Как же ты сюда попал?» А я, говорит, на 48 часов отпуск получил. Жениться приехал. «На ком?» —

«На Кате». Ты, что, говорю, ополоумел, куда же ей замуж, она же совсем девчонка. Ну вот как ваша барышня,—показала она на Тошу.— Может, чуть постарше. Да у нас фотография была...

Тоше решительно не понравилось, что ее назвали барышней, да к тому же Костиной барышней, и она презрительно выпятила губку и демонстративно отодвинулась от Кости. А Костя покраснел.

Старуха вытащила из узорчатой фанерной шкатулки толстый старинный альбом, обтянутый потертым бархатом.

— ...И тебе, говорю, рано жениться. А Сережка смеется: «Что вы, Марья Ивановна, я ее с шестого класса люблю».

— Почему Сережка,— поправил Костя.— Антон.

— Какой Антон! Это Сережка приехал!.. Федор Федорович, ты альбом трогал?

В альбоме были явные следы вырванной фотографии.

— Точно, Сережка,— подтвердил старик, не отвечая на вопрос жены.— Консервов привез, спирту — полный сидор. Ну, и все мы тут пировать.

— Это он и пировать,— сказала старуха.—А я в госпиталь за Катей побежала. А там боец стоит— никого не пускает. Еле упросила записку передать. Думала, она тут же выскочит, а мне вместо этого ответ несут. Побежала я домой. А эти красавцы уже набрались, песни поют. Развернул Сережа записку, и весь хмель с него сошел. «Сереженька,— пишет,— милый ты мой, прости меня. Я вышла замуж за Антона. Иначе не могла».

— Ой! — сказала Тоша.— А Сережа?

— Поднялся, шинель застегнул. Будьте, говорит, счастливы. А сам плачет.

— Вот и врешь,— сказал старик.— Ничего он не плакал. Это ты плакала.

— Верно, я... И он тоже... Погоди,— сказала старуха.— А во дворец ты кого вставлял?

— Кого надо. А кого не надо, всех в альбоме оставил. Любого нельзя, мне чтоб личность подходящая. Что я брата твоего, что ль, вставлю? Мне король нужен.

Но старуха уже снимала с комода нечто завернутое в марлю.

— Не трожь,—сказал старик.— Я сам.

— А вы как Катю найдете, вы ей скажите...— начала старуха.

— Да нет,— перебил Костя.— Мы ж... У нее сегодня день рождения. Нам еще кое-чего купить надо...

— Вот по дороге и сбегаете. Ножки-то молодые.

— Конечно, сбегаем,— сказала Тоша.— Давайте адрес.

— Какой адрес?

— Катин.

— А кто ж его знает,— сказал старик.— Вот гляди... В первом периоде я все плоские складни делал. Песни там, частушки. А теперь на объемные перешел. Это, стало быть, второй период... — объяснял старик, снимая марлю.

Под марлей оказался искусно выпиленный из фанеры дворец.

— Композитор Мусоргский. «Блоха»,— объявил старик.— «Жил-был король когда-то...» — Старик повернул ручку, и в окошке дворца появилась фотография человека с пышной бородой, украшенная короной.

— Это король? — спросил Руслан.

— «При нем блоха жила-а...»

— Где блоха? — спросил Руслан.

— Она манюсенькая, ее не видно.

Руслан был в восторге.

— А как же ее найти без адреса? — спросил Костя.

— В госпитале должны знать,— сказал старик.— В отделе кадров. «Милей родного бра-ата...» — Старик поворачивал ручку, и в резном окошке сменялись фотографии.— «...она ему была». Вот он, брат появился.

— А где этот госпиталь?— спросил Костя.

— На Смоленском, в переулке, где пекарня,— принялась объяснять старуха.— Кирпичный дом по левую сторону. Там под окнами статуи. Головы одни. Максим Горький и еще какие-то...

— «Король ей сан министра и с ней звез-

ду дает...» — В окошке всплыла звёзда. — «И самой королеве и фрейлине ея...»

— Да вот они! — закричала старуха.— А говоришь, не брал!

В окошко вползла фотография женщины с мягким открытым лицом и глазами чуть навыкате. Рядом с ней на стуле стояла маленькая девочка. Обе были украшены резными коронами.

— Это ее мамочка, покойница, а это Катя,— объяснила старуха.

— Дайте нам эту фотографию,— попросила Тоша.

— Разорять будете? — сурово спросил старик.

— Так людям же надо!

— А это баловство,— сказал старик обиженно.

— Не надо разорять,— заскулил Руслан.

Старик вздохнул, засучил рукав и осторожно двумя пальцами вытащил из дворца фотографию с наклеенными на ней коронами.

— Короны только не отлепляйте. Я вам для сохранности в рамку вставлю. А как не надо будет — верните. Уж больно подходящи — и королева и фрейлина ея.

— Пойдем,— решительно сказала Тоша.

— По этой картинке человека найти,— сказал Костя,— все равно, что по одному позвонку мамонта восстановить.

— А что? — сказала Тоша.— И очень даже восстанавливают.

У пекарни завернули в переулок. Из окна в кондитерский «пикапчик» подавали ящики со свежими плюшками. Постояли, понюхали: очень уж приятно пахло.

— Плюшечки тепленькие,— вздохнул Руслан.

— Ты мужик, значит, должен терпеть,— сказал Костя, не отводя глаз от ящиков с плюшками.

— Мужик-то мужик,— пробурчал Руслан,— только я еще маленький. Я есть захотел.

— Терпи, тебе говорят!

— Пошли,— торопила Тоша.

— Куда спешить, все равно не найдем,— сказал Костя.

Кондитерский «пикапчик» отъехал. Руслан долго печально глядел ему вслед, пока он не скрылся в тоннеле, а потом сказал:

— Что-то грустно стало. Даже плакать хочется. Костя, покажи доброго слона.

— Чего? — спросила Тоша.

— Доброго слона,— повторил Руслан.

— Это что, игрушка такая?

— Нет, он сам иногда превращается в доброго слона,— объяснил Руслан.— Вот когда я плачу или он с мамой поругается, он втыкает себе в нос макаронинки и сразу становится добрым слоном. И всем сразу весело, и все улыбаются.

— Да ладно, глупости все. Руслан, молчи! Понял?! — резко оборвал Костя.

Тоша пожала плечами и протянула руку:

— Костя, покажи книгу.

— Не покажу,— сказал Костя и засунул книгу дальше под пояс.

— Это мне подарок?

— Тебе.

— Тогда покажи... Ну Костя, ну пожалуйста, ну прошу тебя... Если мне, я же все равно увижу...

— Вот когда подарю, тогда и увидишь.

И вдруг Тошка замерла: на противоположной стороне переулка, сильно отступая от тротуара, возвышалось красное кирпичное здание. Над окнами барельефы: Ломоносов, Пушкин, Горький, Маяковский.

— Какой госпиталь! — сказал Костя.— Это школа.

Спорить не приходилось.

В доме, возле которого остановились ребята, на первом этаже было открыто окно. На подоконнике, подложив под грудь подушку, лежала женщина.

— Скажите, пожалуйста,— на всякий случай, обратилась к ней Тоша,— это госпиталь?

— Конечно, госпиталь! Видишь, больные бегают, — съязвил Костя.

У здания школы девочки играли в «чёки»:

— Чёки, чёки, щеки, щеки...— приговаривали они, стукая мяч о стенку.

— Ты что, глупый? — спросила женщина, лежавшая ничком на подушке.— Разве это больные? Это школьники.

— Он очень умный,— обиделся за брата Руслан.— А вы шуток не понимаете.

— А чего шутить-то? Больных здесь уже двадцать пять лет нету. Здесь школа. А госпиталь в войну был.

— Ну что?! — торжествующе крикнула Тоша и побежала к подъезду.

Занятия школьного драмкружка, который пышно назывался «Театр-студия УВТ», проходили в физкультурном зале у шведской стенки. Выгородка из спортивных скамеек, «козла» и дерматинового «коня» ограничивала сценическую площадку.

В том же зале тренировались и баскетболисты из девятого класса. Территория была строго поделена, и оба коллектива мирно сосуществовали. Друг другу они не мешали. Мешали они только уборщице, которая в это же время мокрой тряпкой, намотанной на половую щетку, как шваброй палубу, драила крашенный зеленой краской пол.

Баскетболисты — их было трое — тренировали броски по корзине, а актеры — их было человек десять — шлифовали первый акт. Баскетболистами руководила учительница физкультуры, очень высокая блондинка в синем мастерском костюме, а актерами — совсем юный режиссер в очках, студент второго курса ГИТИСа.

— Зачем такие раскачки? — говорила физкультурница с сильным латышским акцентом.— Как стал на две ноги, так и стоять на две ноги.

— Долго раскачиваемся! — кричал режиссер.— Где Эмиль?

— Я здесь!

— Ты помощник режиссера или не помощник режиссера? Давай третий звонок!

Эмиль вышел на середину площадки, как раз против режиссерского столика, и трижды топнул ногой.

— Стоп! Эмиль, где посох?

— Не сделали еще.

— Значит, с посохом прокол. Ириша, запиши: к следующей репетиции — посох!

Ириша записала.

Дверь тихо приоткрылась, и в зал вошла наша троица. Видимо, в коридоре было темно, потому что они остановились на пороге и какое-то время щурились, привыкая к свету.

— Вы почему без спортивный костюм? —сказала физкультурница.

— Нам Аграфену Владимировну,— сказала Тоша.

Физкультурница тут же утратила к ним интерес.

— Вы к нам? — спросил режиссер.

— Нам Аграфену Владимировну, — повторила Тоша.

И режиссер тоже потерял к ним интерес.

— Подойди к ней,— шепнула Тоша, показывая глазами на уборщицу.

— Подойди сама.

— Давайте, я подойду,— предложил Руслан.

— Стой смирно, тебе говорят! — одернул его Костя.

— Весь фокус-покус в центр тяжести,— объясняла физкультурница.— Когда центра тяжести отсутствует на левой ноге, она обязательно присутствует на правой. Все чувствует спина. — Физкультурница показала, и баскетболисты стали переминаться с ноги на ногу, перемещая центр тяжести, а физкультурница ходила между ними, трогала каждого за крестец и спрашивала: — Чувствуешь спина?.. Чувствуешь спина?..

А Тошка уже беседовала с Аграфеной Владимировной.

— Вы здесь работали, когда был госпиталь?

— Башмаки сними! — строго сказала уборщица.— Пол нитром крашенный.

И только тут Тошка заметила, что все — и баскетболисты и артисты — были в тапочках, а режиссер — в носках. Его башмаки стояли рядом с портфелем на стуле. Тоша, Костя и Руслан быстро разулись.

— Ну, ребятки, чистенько. Начали! — скомандовал режиссер и хлопнул в ладоши.

Эмиль трижды топнул.

— Стоп! А где магнитофон?

— Отец не дал.

— Значит, с магнитофоном прокол. Ириша, запиши. Начали снова. Я буду за магнитофон.— И режиссер запел марш, изображая духовой оркестр.

На площадку выбежали три девочки: две в трико, а третья в юбке. Режиссер погрозил ей пальцем, она жестами показала, что трико еще шьется, режиссер, не прекращая петь, кивнул головой. Девочки вскочили на длинную, узкую гимнастическую скамейку, а Эмиль, приставив ко рту картонный рупор, торжественно провозгласил:

— Театр-студия УВТ!..

— Ум! — крикнула первая девочка, вытащив из-за спины вырезанную из картона букву «У».

— Воля! — подняла вторая букву «В».

— Творчество! — девочка в юбке взметнула над головой свою букву.

— Показывает! — хором крикнули девочки.

— Пьесу Анжела Стоянова! — объявила первая.

— Легенда о пастухе Светозаре... — сообщила вторая.

— Отпетом лентяе... — добавила третья.

— По прозвищу... — сказала первая.

— Горячий Блин! — радостно завопили все трое и с визгом разбежались, открыв сцену.

— Приемлемо,— одобрил режиссер.

Уборщица, сняв очки, рассматривала на вытянутой руке фотографию.

— А-а,— сказала она.— Вспомнила я эту вашу Катю. Как, говоришь, фамилия?

— Иноземцева. Но это по мужу.

— Во-во, по мужу. Глупая была девка. Ее весь госпиталь отговаривал.

— От чего отговаривал? — спросил Руслан.

— А ты помалкивай. Иди, вон, гляди, как в мячик играют. У нас коллектив был хороший. Окромя одного армянина, все веселые. Зато армянин этот — имени не помню и не выговорю, и никто не выговаривал, а по отчеству Ованесыч — хирург был легкой руки. И чем его эта ваша Катя приворожила — весь госпиталь удивлялся. А персонал у нас все больше женский: тары-бары, все про все знаем. А Ованесыч и не скрывает. Да и чего скрывать? Как Катю увидит, глаза у него — во! — как плошки горят.

— А Катя? — спросила Тоша.

— Теперь будем отработать следующий элемент: бросать на кольцо,— объявила физкультурница.— Одну ногу надо оттянуть, как петух. Почему у тебя эта нога оттянута, как петух? Ты что, левша на ногу? А кидаешь какой рукой?

— Правой.

— Это просто изумительно!..

Режиссер засвистел «Нас утро встречает прохладой». Эмиль облачился в вывернутую наизнанку дубленку, которая должна была изображать тулуп пастуха, и поспешно растянулся на узкой гимнастической скамеечке у подножия шведской стенки. Режиссер поднял руку. Стоявший сбоку наготове мальчик потянул веревку, перекинутую через верхнюю планку шведской стенки, и в узком пространстве между перекладинами и стеной начал подниматься красный круг, долженствующий изображать солнце. Режиссер дирижировал подъемом солнца, чтоб оно ползло вверх в темпе свиста. Когда солнце взошло, режиссер поднял большой палец, показывая, что операция выполнена наилучшим образом. Мальчик зарделся от счастья.

— Она на перевозке дежурила,— продолжала Аграфена Владимировна, не прекращая протирать пол.— Наших собирала. А наши раненые какие? Челюстно-лицевые. Узкая специализация. А Катя вдруг одного с травмой конечностей привезла. С санпоезда сняла. Ноги у него перебитые, гангренозные, синие, вздутые, как пузырь. Ей в приемном покое говорят: «Куда ты его, непутевая, взяла? У нас для таких даже инструмента нету». А она — я, говорит, чего надо, принесу. Я на край света сбегаю,

у кого хошь достану. Вот ведь что баба может. «Да чем же он тебя так приворожил-то?» И в самом деле — невидный такой, глазастый только. С Ованесычем разве сравнишь! Я, говорит, с ним вместе в школе училась... А ну, пройдите, кому говорю. У вас один, что ль, круг? К тому идите, там бросайте!..

Баскетболисты, тяжело дыша, обреченно пошли в другой угол.

— Да не топочи! Не топочи по мытому-то!..

— Вставай, лентяй, вставай, пастух!..— звонким голосом закричала девочка с огромной связкой ключей в руках, выбегая на сценическую площадку. После каждого слова она звякала ключами.

— Стоп! — крикнул режиссер.— Почему ты? А где Галицкий?

— Галицкий в больнице!.. У него операция!.. Ему гланды вырезают!..— наперебой закричали все.

— Так. С Галицким прокол,— раздраженно сказал режиссер.— Всегда, когда Галицкий нужен на репетиции, ему что-нибудь вырезают. Обсудите его поступок на совете студии. Ириша, запиши. Решено! Я его снимаю с роли. Будет не хозяин, а хозяйка. Может, в этом даже есть сермяга!..

— А Катя в Ованесыча, как клещ, вцепилась,— продолжала Аграфена Владимировна.— Прошу, говорит, лично, соперируйте, говорит, его, ради меня. Ованесыч все молчком, молчком, а потом вдруг — давай, говорит, на стол. А она, пока его к операции готовили, в загс сбегала, привела оттудова, и они им брачное свидетельство прямо в операционной выписывали. Такая, мол, его и моя воля.

— Вставай, лентяй, вставай, пастух!
Что, у тебя отшибло слух?
Ты что, оглох? Паси коров!
Уж солнце высоко в зените.

— Давно проснулся, не галдите!
Меня, хозяин, не ругай...

— Не хозяин, а хозяйка! — крикнул режиссер.

— Меня, хозяйка, не ругай...
Скорей баланду подавай.

— Стоп! Ребятки, подумаем. Что такое «баланда»?

— Суп,— ответил Эмиль, приподнимаясь на скамеечке.

— Но не простой суп, а какой? Тю...

— ...ря!.. — догадалась девочка.— Тюря!..

— Да нет, какая тюря. Тю-рем...

— ...ный!..— сказали все хором.

— Правильно! — обрадовался режиссер.— Вот когда ты говоришь «баланда», представь себе самый невкусный тюремный суп. От которого тебя мутит, понимаешь? С души воротит, понимаешь? Плюнуть хочется, понимаешь? Ну, какой суп ты больше всего ненавидишь?

— Я?

— Ну да, ты! Ты! Ты! Ты!..— нетерпеливо кричал режиссер.

— Молочную лапшу.

— Так вот, когда будешь говорить «баланда», представляй себе молочную лапшу. Всем понятно? Ириша, запиши этот пример.

Ириша, не отрывая шариковой ручки от толстой тетради, кивнула головой.

Костя с завистью глядел на репетицию.

В этот момент неудачно отбитый кем-то из баскетболистов мяч перелетел через зал и стукнулся по ведру. Ведро опрокинулось, вода залила пол и потекла под драмкружок.

— Это что ж вы делаете, вредители! — закричала Аграфена Владимировна.— Сейчас всех погоню, раз вести себя не умеете!..

Драмкружок стал перебираться на сухое место.

Режиссер нес в одной руке башмаки, а другой волочил за собой стул.

— Надо просить прощения! — приказала физкультурница.

— Простите,— буркнул баскетболист.

— Не у меня проси прощения, а у искусства,— сурово отрезал режиссер.

— Его Сергеем звали? — спросила Тоша, поднимая ведро.

— Нет. Не Сергеем. Господи, как же его звали-то?..

— Антоном? — тихо спросила Тоша.

— Фу ты, прости господи, Антоном!

— Эй, пацан! — шипели баскетболисты, боясь приблизиться.— Кинь мяч.

Руслан с готовностью стукнул ногой. Мяч почему-то полетел вбок под ноги режиссеру. Режиссер запутался в мяче и чуть не упал. Эмиль вскочил со скамейки, бросил мяч баскетболистам и снова лег.

— С «баланды»! — скомандовал режиссер и засвистел «Нас утро встречает прохладой».

— Меня, хозяйка, не ругай...
Скорей баланду подавай.

— А ты, лентяй неблагодарный!
Ты называешь суп баландой?
Отличный суп из пшенных круп!
А ты, наглец, ленивый субчик,
Отведай-ка горячий супчик.

— Су-п-чик! — закричал режиссер.— Пэ!.. А в первом случае — бэ! Субчик! Звонкая и глухая согласные. Что у тебя во рту молочная лапша, что ли?! — Режиссер рассмеялся, и все засмеялись.— Минута на тренаж. Субчик-супчик, супчик-субчик, бэ-пэ, пэ-бэ! — отрывисто, как заклинание, произносил он, и все повторяли за ним:

— Бэ! Пэ! Пэ! Бэ!..

— Ну а потом что? — нетерпеливо спросила Тошка.

— Потом, потом... Обе ноги отняли, а заражение дальше пошло. Общий сепсис. Вот. Ну, похоронили. Все ходили. Кто, конечно, не на дежурстве. А Катя прямо ума решилась. Почернела, одни глаза остались. И правду сказать: вдова, а девка. Только об одном мечтает: туда ехать, где он воевал. А где он воевал, никто не знает. Потому он в секретном месте воевал, партизанском. Но она ж как атомая бомба была, не удержишь. Уехала.

Тоша, Костя и Руслан босиком ходили по сырому полу вслед за Аграфеной Владимировной.

— Это потом уж, в сорок третьем, наверно, Ованесычу предписание пришло на самолете лететь, генерала какого-то спасать. Через фронт его возили туда да назад — внизу немцы, вверху немцы, страху натерпелся незнамо как. Вернулся еле живой. Но довольный. Это, говорит, все Катькины штучки. И ругается по-своему. Наговорила она там, расхвалила, ему и предписали через фронт лететь.

— Бэ! Пэ! Пэ! Бэ! Субчик! Супчик!..

— Мальчик, подойди сюда,— позвал режиссер.

— Я? — с готовностью отозвался Костя.

— Да нет, маленький.

— Идти? — спросил Руслан.

— Иди,— разрешил Костя.

Руслан несмело подошел.

— Скажи «субчик». Понимаешь? От слова «субъект».

— Понимаю,— сказал Руслан.— Субчик.

— А теперь: «супчик».

— От слова «суп»? — спросил Руслан.

— Видали, как сечет! — восхитился режиссер.— Стой возле меня, будешь помогать. У тебя есть время?

— Костя, у меня есть время?

— Пока есть.

Режиссер, не вставая со стула, дотянулся до Руслана и за плечи привлек его к себе.

— А Афанасич этот жив? — спросил Костя.

— Ованесыч, — поправила Тоша.

— А как же. В чинах да в славе. В Институте усовершенствования врачей профессором. В прошлый День победы всех старых, наших, госпитальских, кто жив остался, к себе приглашал. За мной на машине приехал. Угощал, как родных.

— А Катя там была?

— Нет, Кати не было. И жива ли она, нет ли...

Баскетболисты кидали мяч по кольцу, а артисты все повторяли за Русланом:

— Субчик-супчик, супчик-субчик...

— Ой! — сказала Тоша.— Меня дед убьет. Я же цукатов не купила.

Это был один из тех лотков, которые к лету во множестве появляются на московских улицах: зеленый прилавок, покатая гофрированная крыша из оранжевого пластика, полочки, на которых посверкивают банки с вареньем, бутылочки с соками и сиропами, вокруг тара — корзинки да ящики с экзотическими наклейками. Про-

давали первые огурцы, и поэтому очередь была большая. Но продвигалась она ходко — продавец работал быстро.

Тошка стояла мрачная, сосредоточенная, а потом вдруг сказала:

— А может, действительно не надо им встречаться. Пусть едет куда едет.

Костя даже застыл от изумления.

— Все равно она его не любит,— сказала Тоша. — Она Антона любит.

— Так его же нету.

— Ну и что?.. Мог же ты не найти телеграмму?

— Мог,— пожал плечами Костя.

— Мог же не догнать почтальоншу?

— Я и не догнал.

— Мог же меня не встретить?

— Нет, не мог.

— Почему?

— Потому, что оканчивается на «у»,— сказал Костя так грубо, что Тоша даже с удивлением поглядела на него.

— Не «потому, что оканчивается на «у»,— поправил Руслан,— а «потому, что потому окончается на «у».

— Такого слова нет: «окончается».

— Нет есть.

— Нет нет.

— Огурцы кончаются! — объявил продавец.

— Вот!— обрадовался Руслан.— А ты говоришь, нету.

— Так то «кончается», а то «окончается».

— Надо раньше предупреждать! — закричали в очереди. Мы полчаса стоим, и вдруг — нате!..

— Почему «нате»? — спросил Руслан.— Не «нате», а совсем наоборот: огурцов-то нет.

Очередь стала таять, и ребята оказались вторыми. У прилавка остался гражданин средних лет, который, пока очередь продвигалась, шевеля губами, читал про себя журнал «Вопросы философии». Притиснувшись к прилавку, он спрятал журнал в портфель и, наклонившись к продавцу, интимно сказал:

— Одну свеколку, только без хвоста.

Руслан тоже притиснулся к прилавку и наблюдал за покупкой.

— А где я вам возьму без хвоста? — поднял усталые глаза продавец.

— Найдется, найдется...— сказал гражданин.

— А зачем без хвоста? — спросил Руслан.

— Затем, что я не мышь покупаю, а свеклу. А теперь дайте мне одну морковку. Вон ту — с ботвой.

— А зачем с ботвой? — спросил Руслан.

— С ботвой сочнее,— объяснил гражданин.

Продавец кинул на весы морковь с ботвой.

— Ботву отрежьте,— сказал гражданин.

— Вы ж просили с ботвой.

— Я просил одну морковку, а вы вешаете одну ботву.

— Сколько ему сейчас лет? — спросила Тоша.

— Кому?

— Сергею.

— Лет сорок пять,— крикнул Костя.

— Ой, какой старый!..

— И огурчиков,— сказал покупатель.

— Огурцы кончились.

— Найдутся, найдутся...

— Говорю же, кончились.

— А если лично найду? —сказал гражданин.— Вам же хуже будет. Заодно придется жалобную книжечку искать.

— Ну и мужики пошли, хуже бабы,— сказал продавец, обращаясь к Тоше, и вынул из-под прилавка два огурца.— Больше нет. Для себя оставил.

— А больше и не нужно,— сказал гражданин.— Этот тупоконечный взвесьте, а остроконечный себе оставьте.

— Зачем? — спросил Руслан.

— А затем, малышка, что остроконечные горькие, а тупоконечные сладкие.

Руслан поднял глаза на Костю.

— Вот злобный слон,— шепнул он.

— Он не слон,— сказал Костя.— Он гип-по-по-там.

— Что? — оглянулся гражданин.

— Ничего,— сказал Костя довольно бесстрашным тоном и, внимательно оглядев гражданина, который в это время аккуратно укладывал покупки в портфель, добавил:— Не хотел бы я с вами в одной квартире жить.

— А тебе это не грозит, нахал! — сказал гражданин и, подхватив свой портфель, зашагал вдоль улицы.

— Чего ж ты ему спустил? — сказал продавец.— Я все надеялся, он меня обзовет, уж я бы ему дал!..

— Охота была связываться,— сказал Костя.— Хоть бы остроконечный был, а то... А если ты не хочешь ее искать, и не надо, Тоша. Я сам найду.

— Цукатов,— сказала Тоша,— двести граммов... Она же его не любит.

— А он?

— Что он?

— Мужчины же тоже... иногда... любят...

— Да как же можно любить человека, которому ты безразличен.

— Можно,— сказал Костя.— Очень даже бывает... И, резко взмахнув руками, вспугнул голубей, которые склевывали крошки вокруг лотка.— Пошли, Руслан!..

— Куда вы?

— К Ованесычу. А ты, Тоша, если хочешь, иди домой... Иди.

На углу ребята оглянулись. Тоша стояла на том же месте и думала.

Если бы дверь не была белой, можно было бы решить, что это дверь сейфа или люк подводной лодки. Никелированные навесные петли с длинными языками, притянутыми мощными шурупами с блестящими полукруглыми головками, вместо ручки — никелированный штурвал диаметром с баранку «запорожца», а сверху — световое табло. «Не входить!.. Не входить!..» — мигает надпись.

Костя, Руслан и Тоша, притихшие, сидели на белом деревянном диванчике. Диванов стояло несколько, по обе стороны широкого коридорчика. На соседнем с ребятами диване, прямо против двери со штурвалом, сидела мама с мальчиком на коленях. По щеке мальчика от подбородка к скуле шел шрам. Руслан слез с дивана, подошел к мальчику и, уставившись на шрам, спросил:

— Мальчик, ты марки собираешь?

Мальчик помотал головой.

— Вова, ответь мальчику,— сказала мама.— Доктор велел тебе больше говорить. Скажи громко и нараспев: «Я ма-арки не-е со-оби-раю».— Последние слова мама почему-то не сказала, а пропела.

Вова помотал головой.

— Тебя Вовой зовут? — спросил Руслан.

— Ммм,— промычал Вова.

— Понимаете,— сказала мама, обращаясь к Руслану на «вы»,— пока лежал в гипсе, разучился говорить. И не хочет.

— Ты весь лежал в гипсе? — спросил Руслан.

— Ммм, — покачал головой Вова.

— Руслан,— сказал Костя,— поговори с ним на его языке.

— Ммм? — промычал Руслан, показывая на штурвал.

— Ммм! — согласился мальчик и соскочил с маминых колен.

Подошли к штурвалу и попытались его повернуть. Штурвал не поддавался. Руслан повис на штурвале. И мальчик повис. Руслан засмеялся. И мальчик засмеялся.

— Как щенки,— сказала Тоша.— Обнюхали друг дружку и уже знакомы сто лет.

— А я никогда так быстро не мог сдружиться,— сказал Костя.— Ни в детском саду, ни в той школе, никогда. Вот если бы ты была мальчишкой, мы б с тобой дружили.

— Нет,— сказала Тоша.— Я б с тобой не дружила.

— Почему?

— Ты какой-то невыраженный.

Костя помрачнел:

— Это в каком смысле?

— Да во всех.

— А кто выраженный?

— В нашем классе самый выраженный знаешь кто?

— Знаю,— сказал Костя.— Леша Шафоростов... Нет,— сказал он, подумав.— Не хотел бы я быть, как Леша. То есть в одном смысле хотел, но вообще-то не хотел.

— Почему?

— А он уже все выразил. Ему больше выражать нечего.

— А в каком смысле хотел?

— Этого я тебе не скажу.

Штурвал вдруг повернулся. Вова опустился на землю, а Руслана подняло наверх. Хотя подняло его невысоко, всего сантиметров на десять, он страшно перепугался и закричал:

— Костя!.. Костя!..

Дверь приоткрылась, и из комнаты выкатили кресло на колесиках. В кресле сидел человек с забинтованной головой. За креслом шла женщина-врач.

— Нам скоро? — спросила мама.

— Вызовут.

— Спроси,— шепнула Тоша.

— Сама спроси.

— Ты мужчина,— напомнила Тоша.

— А Ованесыч там? — спросил Костя.

— Мкртич Ованесович на конференции.

— А конференция там?

— Там, там.

Кресло увезли, а дверь осталась приоткрытой. Костя заглянул: за дверью было темно.

— Пошли,— махнул он Тоше.

— А я? — Руслан продолжал висеть на штурвале.

— А ты подожди.

Тоша и Костя исчезли в темноте.

— Я не могу ждать, я вишу,— сказал Руслан, но тут дверь закрылась, изнутри повернули штурвал, и Руслан совершил мягкую посадку.

А мальчик Вова подбежал к маме и запел:

— Я хо-чу в ту-а-лет, я хо-чу в ту-а-лет.

— Вот умница,— мама поцеловала Вову.— Хорошо спел.— Взяла его за руку, и они ушли.

Руслан уселся на деревянный диванчик. Напротив сидел больной с забинтованным лицом. Он протянул руку и поманил Руслана.

Это было страшно. Руслан съежился. Больной опять поманил. Руслан несмело подошел. Больной погладил его по голове. Но тут повернулся штурвал, и из-за двери выглянула сестра:

— Мальчик, иди скорей. Тебя разбирают.

— А что я такого сделал? — спросил Руслан.

— Иди, иди.

— Это Вова на колесе катался, а меня подняло...

Но сестра, не слушая объяснений, взяла его за руку и уволокла за собой в темноту.

В темной комнате светился только экран с изображением черепа: проецировали рентгеновский снимок.

— Этот герой захотел прокатиться на взрослом гоночном велосипеде,— говорил в темноте мужской голос с сильным армянским акцентом.— Ноги не достают. Руки не достают. Как-то разогнался, врэзался на полном ходу в бэтонный столб. И вот вам результат. Поломана верхняя челюсть, поломана со смэщением нижняя челюсть, рваная рана на щеке, повреждена носовая перегородка и гаймарова полость.— Черная указка двигалась по экрану. — Мы примэнили комбинированный мэтод консервативного и остеодинамического лэчения. Разработка нижней челюсти шла еще до образования костной мозоли. И вот рэзультат. Где герой?

— Мы здесь,— сказала сестра, державшая Руслана за плечи.

— Я не герой,— сказал Руслан.

— Не говори, а пой. Как тебя учили? «Я не герой»,— пропел мужской голос.

— Я не герой,— пропел Руслан и заплакал.

Сестра подтолкнула Руслана, и он поднялся на подставку.

На экране поменьше, под большим экраном, вспыхнуло флюоресцирующее изображение. Это был тоже череп. Только живой. Он шевелился. Маленькие костяные пальчики утирали костяной нос.

— Пэрэстань,— сказал мужской голос.— Радоваться надо, а не хныкать. И опусти руку.

Костяная кисть опустилась.

— Поразительно...— зашумели в зале.— Никаких следов... Если бы я это не видела собственными глазами, я бы не поверила...

— Дайте ему сахар!

Череп раздвинул челюсти и хрупнул сахаром.

— Дайте ему орех!

Череп разгрыз орех.

— Феноменально!..

— Как вам удалось реплантировать молочные зубы? Мальчик, открой рот.

Череп открыл рот. Чьи-то две большие костяные кисти влезли в него.

— Не закрывай рот! Сам будешь держать или распорки поставить?

— Сам! Сам! — закричал череп голосом Руслана.

— Это невероятно!.. Челюсть выглядит как новая, абсолютно неповрежденная!..

В зале зааплодировали.

— Ну, ну,— сказал мужской голос.— Я же не балерина. Прошу вопросы.

— Скажите, профессор, как проводилось фиксирование верхней челюсти?

— Мы сделали спэциальное приспособление из пластической массы. Я вам потом покажу, коллега.

— Как выравнивали носовую перегородку?

— Жесткими тампонами.

— Как поступили после вытяжения с нижней челюстью?

— Кость была перебинтована разработанной нами органической пленкой, которая, как вы видите,— указка прошлась по изображению Руслановой челюсти,— полностью рассосалась. Еще вопросы?

— Скажите, профессор, — раздался вдруг взволнованный, звенящий Тошкин голос,— в сорок третьем году вы были в Партизанском крае?

— Недолго, — сказал профессор. — А что, собственно, вас интересует, коллега?

— Нас интересует,— сказал голос,— помните ли вы Катю Иноземцеву.

— Катя!.. Ты, Катя?.. Дайте свет!..

Экран потух, и вспыхнул свет. Маленький амфитеатр аудитории был заполнен слушателями Института усовершенствования. Это были врачи разного возраста: и пожилые и помоложе. На всех были белые халаты и белые шапочки. У заднего ряда стояли Тоша и Костя.

— Катя?!..— Профессор поменял очки и растерянно оглядывал аудиторию.— Где Катя?..

— Это я спросила,— сказала Тоша.— Мы разыскиваем Катю Иноземцеву.

— Можно рот закрыть? — пропел Руслан. Он все еще стоял на площадке рентгеновского аппарата. Из-под экрана выглядывали его ножки. Одна нога почесывала другую.

Кровать была выдвинута из комнаты так, что передняя спинка вплотную примыкала к балконной решетке, а задняя находилась в комнате, потому что балконы в новых домах строят не очень широкие. Паркет был немного выше, чем бетонированный балконный пол, и поэтому кровать была чуть наклонена: голова пониже, а ноги повыше.

Дом находился неподалеку от Ленинградского проспекта, как раз за конюшнями ипподрома, и с балкона зеленое поле с черным овалом скаковой дорожки просматривалось во всю ширь. На ипподроме шли рысистые испытания. Маленькие фигурки разномастных лошадей и жокеев в разноцветных камзолах казались игрушечными.

На кровати лежал человек. Очень старый и, видимо, очень больной. Он был в белой нижней сорочке и поверх белоснежной простыни накрыт пледом. Плед был аккуратно подвернут под матрас. Волосы у человека были совсем седые, коротко остриженные ежиком, а морщинистое лицо тщательно выбрито. Одна его рука была недвижимо вытянута вдоль тела, в другой он держал бинокль. Но смотрел он не в сто-

рону ипподрома, а в противоположную. Над кроватью п-образно возвышалась самодельная рамка, на рамке, на шарнирах, было укреплено зеркало. Старик в бинокль смотрел в зеркало, в котором отражалась некоторая часть скаковой дорожки. В кадре зеркала проскакивали легкие двуколки.

Бинокль был тяжелый, и рука часто уставала. Старик опускал бинокль на грудь, отдыхал несколько секунд и снова поднимал бинокль.

Рядом на винтовом рояльном табурете, покрытом салфеткой, стояли чай в подстаканнике, два картотечных ящика, книга со многими закладками, раскрытый блокнот и стреляная гильза от сорокапятимиллиметрового снаряда, из которой торчали отточенные карандаши.

А еще на балконе была клетка с двумя волнистыми попугайчиками. Один был голубой, а другой зелененький. Попугаи все время верещали.

— Иван Яковлевич, к вам гости,— раздался женский голос.

Старик положил бинокль на грудь и сказал:

— Андрей Петрович, приветствую вас.

— Это не Андрей Петрович. К вам, Иван Яковлевич, молодые люди.

Лицо Ивана Яковлевича выразило удивление и нетерпеливое ожидание.

В проеме двери на фоне темного кабинета появились Тоша, Костя и Руслан.

— Здравия желаю,— сказал Иван Яковлевич.

— А никто и не чихал,— сказал Руслан.

— Я сказал «здравия желаю», а не «будьте здоровы».

— Это одно и то же,— сказал Руслан.

— Вы находите?

— Да,— сказал Руслан.— Нахожу.

Костя бросил на Руслана уничтожающий взгляд.

— Строго говоря, вы правы,— сказал старик.— Чем могу служить?

Руслан стал на цыпочки и потянулся к Костиному уху.

— Костя,— зашептал он.— А чем он может служить? Он же старенький. Он же теперь, наверно, ничем служить не может.

— Молчи! — Костя дернул Руслана за рукав.

— Он прав,— сказал старик.— Ничем и никем. Отслужился.

— Ну что вы,— неуверенно возразила Тоша.

— Яков Иванович,— решительно сказал Костя.— Мы от профессора... Ой! Ованесыча.

— Во-первых, не Яков Иванович, а Иван Яковлевич. А во-вторых, не от Ой-Ованесыча, а от Мкртича Ованесовича,— поправил старик.

— Он просил передать вам привет,— сказала Тоша.

— Вовсе не привет,— вмешался Руслан.— Он сказал: «Поклонитесь от меня старику».— И Руслан поклонился, как умел.

Руслана надо было отвлечь, чтоб не мешал, и Тоша взяла это на себя:

— Гляди, Руслан, попугайчики.

— А чего глядеть,— сказал Руслан.— Я давно их видел. Это невежливо, глядеть на попугайчиков. Мы ж не к попугайчикам пришли, а к плохому старику.

— К какому? — удивился Иван Яковлевич.

— Доктор сказал, что старик совсем плохой, но память у него молодым не чета,— объяснил Руслан.— Костя, а что такое «чета»? Вот жених и невеста в химчистке они тоже молодые и тоже «чета». У них, значит, память плохая? Да, Костя?

И тут Иван Яковлевич начал смеяться. Но смеяться ему было больно, и он прижимал действовавшую руку к груди.

— Кру-гом! — скомандовал он.— Два шага вперед марш! Кру-гом! Вон там и стой. А то я не могу на тебя смотреть без смеха, а от смеха я задыхаюсь. Откуда этот бравый солдат Швейк?

— Это мой брат,— сказал Костя.

Издалека донесся резкий удар колокола.

— Старт дали,— сказал Иван Яковлевич и поднес к глазам бинокль.

— А что там делается? — спросил Руслан.

— Всесоюзные конно-спортивные соревнования,— объяснил Иван Яковлевич. — За ЦСКА болею.

— А я за «Спартак», — сказал Руслан.

— Так тебе и надо,— улыбнулся старик.

В зеркале отражалось поле ипподрома с развевающимися на мачтах флагами спортивных обществ, участвующих в соревновании, и летящие над дорожкой скакуны. Но вот первый наездник оторвался от группы, и двуколка вышла из поля зрения. А за ней и остальные.

— Зеркало маленькое, — сокрушенно сказал старик и опустил бинокль.— Так чем все-таки обязан?

— Понимаете,— начал Костя,— сегодня из Бреста приезжает один человек. Его зовут Сергей. Он ищет Катю Иноземцеву. Скажите, пожалуйста, где ее найти?

— А кто такая Катя Иноземцева?— удивился старик.

— Если бы знать,— вздохнул Костя.

— Нет, мы уже кое-что знаем,— сказала Тоша.— Сперва она жила в Савеловском переулке и училась в школе. Потом началась война, и она работала в госпитале у Смоленского метро вместе с Мыкыр... Ну, с Ованесычем.

— С Мкртич Ованесовичем,— поправил старик.

— Ну да, — вмешался Костя. — Потом, когда вас ранили, Мкртич Ованесович летал на самолете к вам и спас вас от смерти.

— Было дело,— сказал старик.

— Так вот, это та самая Катя, которая сказала, чтоб вызвали Ованесыча, потому что он лучший хирург по челюстям,— сказала Тоша.— Помните?

— Как я могу помнить, если я тогда без памяти валялся.

— Тогда слушайте. Катя до фронта работала с Ованесычем...

— С Мкртич Ованесовичем.

— С Мкртич Ованесовичем. И очень хорошо его знала. И он ее знал. И очень хорошо к ней относился. А когда он к вам приехал, он стал узнавать, почему это именно его вызвали.

— А оказалось,— перебил Костя,— что это его Катя вызвала, потому что она с ним в одном госпитале работала, и он ее хорошо знал.

— Ну-ну?

— Стал он ее разыскивать. А ее нигде нет. Искали-искали — нет.

— А она, оказывается, без разрешения на задание пошла,— перебил Костя.

— Это как же без разрешения? — удивился старик.

— Ну, без разрешения. Сама пошла.

— Повезло ей, что я без сознания лежал. А зачем пошла?

— Как зачем? Чтоб с ним не увидеться.

— Так вы ж говорите, что он к ней хорошо относился. И она к нему.

— Ну вот, относился, относился, а видеть его не захотела.

— Это бывает,— сказала Тоша.

— Бывает,— согласился генерал.— Так и уехал, не повидав?

— Так и уехал.

— Какая же это Катя?

— А у нас фотография есть.— Тошка вытащила из сумки кулек с цукатами и фотографию в фанерной рамочке.— Можно вас угостить?

— С удовольствием.— Иван Яковлевич заглянул в кулек.— А там груши нет, вяленой? Знаете, такие бывают кубики. Светлого цвета.

— Поищите, пожалуйста.

Старик стал рыться в кульке.

— Есть! — обрадованно сказал он.

— А всем можно? — спросил Руслан.

— Всем, всем,— сказала Тоша и протянула кулек.

— Тогда я их угощу,— кивнул Руслан на попугаев и стал просовывать в клетку цукаты.

— Что делают двадцать пять лет с человеком,— сказал Иван Яковлевич, разглядывая фотографию.— У нас девчонки все были худенькие, тоненькие, с пальчик. А тут, гляди, полная, солидная дама. А это ее дочка?

— Да нет,— сказала Тоша.— Это она сама и есть. А полная — это ее мама.

Старик долго рассматривал фотографию.

— Действительно королева. С короной. Ты, что ль, постарался? — кивнул он Руслану.— Постой! Так это ж Катерина! Как ты фамилию сказал?

— Иноземцева.

— Ну да! Катерина Иноземцева! Помню ее, помню отлично. Из диверсионной группы. Отчаянная была дивчина. Даже сумасбродная какая-то.. Лезла куда ни попади. Два раза на «губу» сажал. Два раза награждал и два раза сажал.

— На чью? — спросил Руслан.

— Что «на чью»?

— На чью губу вы ее сажали?

— Ну, на «губу»... На гауптвахту, понимаешь? — объяснил старик.

— Нет,— сказал Руслан.

— Ну, в тюрьму.

— А зачем вы ее в тюрьму сажали? — Ноздри Руслана раздулись, он сейчас ненавидел старика.

— А затем, что нельзя без спроса у начальника штаба унты уносить.

— Какие фунты? — спросил Руслан.

— Не фунты, а унты. Сапоги меховые, оленьи, новые.. Летали мы с ней в штаб. Я по делам, а ее повез медаль «За отвагу» получать. Летим назад, гляжу, у нее из вещмешка какой-то мех торчит. Это что, спрашиваю. «Унты».— «Чьи?» Были, говорит, начальника штаба, а теперь наши будут. А я эти унты еще в кабинете приметил: у батареи сушились. Приметил и позавидовал. Как же, говорю, ты посмела? Тебе человек медаль вручил, а ты у него унты сперла. Обойдется, говорит. Он в теплоте сидит, а Никитенко — старик у нас был, минер,— с обмороженными ногами в обмотках по морозу бегает. Мы ж на болоте стояли, у нас в землянках за ночь вода замерзала. Я, каюсь, перетрухнул малость. Приказываю летчику: поворачивай, говорю, оглобли, полетим унты отдавать. Только повернули, а по нас зенитки — откуда они там взялись, пес их знает. Туда летели — ничего, обратно — ничего, а тут такой заслон. Летчик на меня оглядывается: стоит ли, мол, из-за унтов жизнью рисковать? И верно, думаю, не стоит. Полетели домой. Унты Никитенке отдали, а ее на «губу». Я тогда майором был, как раз на подполковника представили. Так вот, год я из-за этих унтов подполковника дожидался. Очень уж тот генерал обозлился...

От смеха у старика заслезились глаза, и он вытер их согнутым пальцем.

— А второй раз за что? — спросил Руслан.

— Что «за что»?

— Сажали за что? — Руслан прищурился и злыми глазами смотрел на старика.

— На письма надо отвечать, вот за что! Понял? И заруби себе на своем курносом носу: на письма надо отвечать.

— А чего я? Я еще писем никогда не получал.

— Вот дашь мне адрес, я тебе напишу письмо, не ответишь, на «губу» посажу.

— А кому она не отвечала?

— Лейтенант ей какой-то писал. Школьный товарищ, что ли.

— Сергей?! — воскликнула Тоша.

— Да я уж и не помню. Приходит как-то письмо командиру части. Очень, пишет, волнуюсь. Жива, мол, или нет. Десять писем послал, нет ответа. Вызываю. «Получали?» — «Так точно, получала».— «Все десять?»— «Так точно, десять». — «Ответила?» — «Никак нет, не ответила». — «Почему?» Это, говорит, товарищ подполковник, мое личное дело. Какое же, говорю, товарищ сержант, личное, когда офицер с другого фронта мне на вас жалуется. Может, оттого, что вы ему писем не пишете, у него моральное состояние падает и воюет он хуже. Понятно, товарищ сержант? «Так точно, понятно».— «А раз понятно, ступайте и пишите».— «Никак нет, товарищ подполковник».— «Что нет?» — «Не буду писать». Вот посажу, говорю, тебя на трое суток, подумаешь и напишешь. Есть, говорит, трое суток. Повернулась кругом и строевым чешет. Вот такая девка была! Ножевая!.. У меня тоже ее портрет есть. В газетке нашей бригадной. Когда они с Зи-

ной Шаламытовой на немецком аэродроме бензохранилище взорвали, я еще их тогда «Отечественной войной» наградил, второй степени, подвиг их осветили в газете. Это должен быть август сорок третьего, конец августа, либо уже сентябрь.

— А у нашего с Костей дяди тоже орден Отечественной войны второй степени. И первой. И Красной Звезды,— сообщил Руслан.

— Расхвастался,— сказал старик.— Ты сам заслужи, чего ты дядей хвастаешься. Дядя свое дело сделал.— Руслан старику нравился, он говорил с ним строго, но смотрел ласково.— Да перестань ты их кормить! Они обожрутся, и будут засахаренные попугаи.

Дно клетки было покрыто ровным слоем цукатов. Развернутый листок оберточной бумаги, бывший еще недавно кульком, валялся на полу.

— Там в кабинете, за ширмой, высокие полки, а на них подшивки газет,— сказал Иван Яковлевич.— Переплетенные. На корешках все написано. Сходи, разыщи,— обратился он к Руслану.— «Партизанская слава», июль — декабрь 1943-го.

Руслан ушел в комнату.

Снова раздался удар колокола.

— Финиш,— сказал старик.— Погляди, какого цвета камзол.— И протянул Тоше бинокль.

— Не вижу,— сказала Тоша.— Мутно.

— «Мутно», горе луковое,— сказал старик капризным тоном.— По глазам наведи, экая несмышленая.

Тоша покрутила окуляры и вдруг совершенно резко и четко в каком-то голубоватом свете увидела зеленое поле, черную дорожку и прекрасного коня, который гордо шел вслед за наездником. Наездник вел коня под уздцы и поднятым над головой картузом приветствовал публику.

— Желтый,— сказала Тоша.

— Рукава синие?

— Синие.

— А картуз зеленый?

— Зеленый.

— Гаркушенко,— удовлетворенно сказал старик.— На Медике. Заслуженный мастер спорта. Наш. ЦСКА.

— Ой! — раздалось из комнаты, и на пороге появился Руслан. Глаза его были полны слез, лицо испугано.— Костя, пойдем вместе,— попросил он.— Там за ширмой какой-то военный без головы стоит.

— Не выдумывай,— сказал Иван Яковлевич.— Никого там нет.

— Нет, стоит. На одной ноге.

— Вот фантазия у человека,— сказал Костя.— Он просто читать не умеет.— И пошел вслед за Русланом.

Руслан стоял посреди кабинета, не решаясь приблизиться.

— Там он! — Руслан пальцем показал на ширму.

— Пальцем не показывай,— строго сказал Костя и заглянул за створку.

За ширмой действительно кто-то стоял. На одной ноге.

Когда глаза привыкли к темноте, стало ясно, что это генеральский мундир, надетый на манекен, а сверху покрытый прозрачным пластиковым мешком. Несколько рядов орденов и медалей сверкали под пластиком.

На полке стояли переплетенные тома. На корешках было написано: «Пограничник», «Защитник Родины», «Партизанская слава», «Освободитель» и опять «Пограничник». И даты. С 1939-го по 1948-й.

Костя разыскал «Партизанскую славу» за вторую половину сорок третьего года. Подшивка, как и книга на табурете, была заложена многочисленными закладками.

Иван Яковлевич, ловко орудуя одной рукой, стал перелистывать по закладкам. И наконец нашел.

— Вот! — сказал он.

Газетка была маленькая, в пол-«Пионерской правды», на старой пожелтевшей бумаге с проступающими насквозь буквами. На странице под лозунгом «Смерть немецким оккупантам!» и заголовком помещались только сводка Совинформбюро и две статьи. Одна называлась «Наша Зина», вторая — «Наша Катя». В середину каждой статьи была вверстана фотогра-

фия. Фотографии были темные, невнятные и почти одинаковые. На каждой — улыбающееся лицо, ушанка и воротник шинели под подбородком. Еще можно было понять, что на фотографиях женщины, а не мужчины. Отличались они только тем, что у Зины ушанка была надвинута на брови, а у Кати заломлена набекрень.

— Она? — спросил Иван Яковлевич.

Ребята сгрудились над кроватью, сравнивая фотографию в газете и фотографию в фанерной рамочке.

Руслан взял с круглого табурета бинокль и для верности стал рассматривать обе фотографии через окуляры.

— Не знаю,— сказала Тоша. — Ничего похожего не нахожу.

— В общем так,— сказал Иван Яковлевич.— Шаламытовой у меня адрес записан. Шаламытова про Катю все должна знать. Подруги были — водой не разольешь.

Вышли из метро «Коломенское». Навстречу шла женщина в белой курточке, неся на согнутых локтях по корзине. От корзин шел пар.

— Горяченькие! С пылу, с жару! — весело кричала женщина.— С повидлом! Пять копеек!..

— Хочу с повидлом! — потребовал Руслан.

— Некогда,— сказала Тоша.

— Ребенок есть хочет,— сказал Костя.

— Ребенок есть хочет,— повторил Руслан.— Надо ребенка кормить.

Купили три пирожка. Стали есть. Пирожки были горячие, даже держать их было горячо, хоть и в бумажке. Откусывали одними зубами, чтоб губы не обжечь.

— Времени уже совсем не остается,— сказала Тоша.— Пятьдесят пять минут до поезда. Сейчас у этой Шаламытовой адрес возьмем и на вокзал. Встретим Сергея и вместе к Кате поедем.

— А может, правда, не нужно,— сказал вдруг Костя.— Не любит она Сергея.

Тоша даже задохнулась от гнева.

— Любит! Ни черта ты не понимаешь! Любит!

— А кто же ее тянул за Антона замуж выходить?

— Антона она жалела, потому и вышла, он же раненый был.

— А чего ж она Сергею на письма не отвечала, если она его любила?

— Да потому и не отвечала, что любила! Любила и мучалась! И не отвечала!..— глаза у Тоши были полны слез.

Костя посмотрел на Тошу испуганно, хотел что-то сказать, но не сказал и набросился на Руслана:

— Дожевывай скорее! Опаздываем!

— Не могу скорей, у меня заклинило.— Руслан таращил глаза и дышал, как рыба.— Газировки купите,— прохрипел он.— С сиропом.

Пришлось встать в очередь за газировкой. Стояли молча. Костя почему-то чувствовал себя если не в ссоре с Тошкой, то почти в ссоре.

— Костя, а тебе нравится имя Антон? — спросила вдруг Тоша.

— Не знаю,— пожал плечами Костя.

— А мне нравится,— сказала Тоша.— И маме нравится. Она меня хотела Антоном назвать, думала, мальчик родится. А родилась я. И назвали Антониной.

— Антонина какое-то длинное имя, тянется, как резина: Антонии-и-на...— ожил Костя.— Тоша лучше. Тоша — это хорошо. Тоша, Тошка, Картошка, Кошка, Плошка, Ложка, Мошка, Моська..

— Кончай дразниться,— сказала Тоша.

Пока стояли в очереди да пока отпаивали Руслана, время шло. Минутная стрелка электрических часов скакала и скакала с деления на деление.

— Бежим! — сказал Костя и побежал.

— Костя!

— Что? — Костя на бегу остановился, повернулся к Тоше и ждал, пока она приближалась.

— Костя,— повторила Тоша.— Покажи доброго слона.

Костя посмотрел на Тошу, как мальчик, который первый раз видит девочку, и эта девочка с первого же взгляда ему жутко нравится. Он судорожно глотнул воздух,

и глаза его засветились. И он почувствовал, что у него светятся глаза, и ему стало стыдно, и он отвернулся в сторону:

— Так ведь некогда...

— Костя, ну немножечко... Ну, чуть-чуть... Ну, мы успеем... Ну, мы бегом побежим... Ну, вот столечко...— показала Тоша мизинчик.— Доброго слона.

Костя заметался, вытащил из кармана два карандаша, сунул их в ноздри, как бивни, и стал грузно топтаться на месте, оттопырив руками уши и смешно поводя головой.

— Я добрый слон... Я люблю людей... Я очень добрый слон...— басом говорил он.

И он действительно стал невероятно похож на доброго слона. И люди, которые шли по тротуару, оглядывались на него и улыбались. И Тошка улыбалась.

А потом Тошка побежала. Побежала так быстро, что Костя и Руслан еле поспевали за ней.

Шаламытова жила на втором этаже пятиэтажного блочного дома без лифта. Дверь квартиры была раскрыта, и на площадку метра на полтора вылезало какое-то сигарообразное тело.

Ребята нетерпеливо толклись, не зная, как войти в дверь.

— Принимайте!.. Принимайте!.. Принимайте коляску!..— донеслось из квартиры, и прямо на ребят из полутьмы передней выплыла детская коляска на рессорах. Она плыла на уровне метра от пола.

Костя и Тоша приняли коляску и растерянно стояли, держа ее на руках.

— Ну, чего стоишь, мастер! Кати коляску вниз!

Отнесли коляску и вернулись.

— Держите!.. Держите!.. Держите Варю!..— закричали те же голоса: два молодых мужских и один старческий женский.

И так же на уровне метра от пола из темноты выплыл запеленатый младенец.

Костя принял младенца.

— Ну, как ты его держишь? — сказала Тоша.— Что это, полено, что ли? — И, взяв ребенка, пошла с ним вниз.

— Держите бабушку!.. Держите бабушку!..

Из темноты выплыла бабушка. Ее несли на сложенных стульчиком руках два парня лет двадцати. Один был в плавках, другой в джинсах.

— Костя,— сказал Руслан,— бабушку мы не удержим.

Но бабушка сама встала на ноги, оправила юбку и деловито осведомилась у Кости:

— Варю вынесли?

— Вынесли, —сказал Костя.

— На бочок положили или на спинку?

— На спинку,— сказала бегом возвращавшаяся Тоша.

— Ну вот,— всплеснула руками бабушка.— Она сейчас заорет. Ее на бочок надо класть.— И бабушка поскакала вниз через две ступеньки.

Сигарообразное тело, занимавшее всю длину коридора и вылезавшее одним концом на лестничную площадку, а другим — в раскрытую дверь уборной, оказалось обычной двухместной байдаркой. В средней и самой широкой части она заполняла весь коридор — от стенки до стенки. В более узкой части между байдаркой и стеной сидели на корточках знакомые уже нам парни.

— Эй, мастер! — крикнул тот, что в джинсах.— Подними немного корму.

Костя поспешно наклонился и, напружинившись, приподнял выползший на площадку конец байдарки.

— Это же нос, мастер! Корма в уборной.

— А как я туда пройду? — спросил Костя.

— На то ты и мастер,— сказал тот, что в плавках.

Костя, скользя спиной по стене, стал пробираться вдоль байдарки к раскрытой двери уборной. Из комнаты доносились звуки фортепьяно: сперва играли гаммы, а потом перешли на этюды Черни. Переступая через самую широкую часть байдарки, Костя наступил на лежавший в тесном пространстве между байдаркой и стеной лоскут резины. Резина поднялась вместе с но-

гой. Костя приподнял ногу и попытался незаметно оторвать лоскут от подметки. Резина намертво приклеилась к пальцам. Так он и остался стоять на одной ноге.

— Эх, мастер, мастер,— печально сказал парень в джинсах.— Это ж суперклей. Отрывайся теперь сам, я до тебя не дотянусь.

Костя схватился за резину другой рукой, и дело приняло уже совершенно трагический оборот. Суперклей прочно связал обе руки с правой подметкой.

— Чего вы здесь толчетесь? Вы к Люсе, что ли? — выглянул из-под байдарки парень в плавках.

— Нет, — сказала Тоша.— Мы к Зине Шаламытовой.

— А здесь таких нет,— сказал парень в джинсах.

— Есть, есть,— сказал парень в плавках.— Шаламытова — это девичья фамилия мамы. Только какая она вам Зина?

— А как? — спросила Тоша.

— Зинаида Александровна.

— Слушай, Глеб,— сказал парень в джинсах, спокойно намазывая суперклей на новый лоскут.— Если этот мастер начнет рвать зубами, ты представляешь, что получится?

— А можно видеть Зинаиду Александровну? — спросила Тоша.

— Нельзя,— сказал парень в плавках.— Она с Люсей занимается.

— Нам очень срочно,— сказала Тоша.

— На вокзал опаздываем,— объяснил Костя, не прекращая борьбы с лоскутом.

— Уезжаете? — поинтересовался парень в джинсах.

— Встречаем,— сказала Тоша.

— Тогда зайдите в другой раз.

— Это Люся играет? — спросил Руслан.

— Люся,— сказал парень в джинсах.— Вот такой кадрик! Шесть с половиной лет. Познакомить?

— Нет,— сказал Руслан.

— Мы просто в отчаянном положении,— сказала Тоша.— Понимаете, сейчас приезжает человек, который не видел одну девочку двадцать пять лет. А Зинаида Александровна должна знать ее адрес.

— Почему это «должна»? — спросил парень в плавках.

— Потому что нам генерал сказал,— объяснил Руслан.

— Какой генерал?

— Который на балконе лежит и на лошадей в зеркало смотрит. Вот в такой бинокль.

— Вот в такой? — развел руки на метр парень в джинсах.

— Нет,— Руслан показал поменьше.— Вот в такой.

— Ну раз в такой, то должна.

И тут Тоша взорвалась.

— Вы, что, не понимаете, что мы торопимся?! Вам же говорят: человек приезжает, из Бреста, двадцать пять лет не видел, Зинаида Александровна должна знать. Костя! — вдруг закричала она.— А ты чего молчишь?!

— Я не могу отклеиться!

— Слушай, девочка, чего ты орешь?!

— Сами вы орете! Я не ору, я тороплюсь!

— Вы, что, понять разницу не можете,— вступился Костя,—когда люди орут, а когда торопятся?..

Фортепьяно замолкло, и в дверь постучали изнутри:

— Прекратите базар!

— Мама,— сказал парень в плавках,— тут к тебе какие-то людоеды пришли. Двое мужского пола, один женского. Им адрес нужен.

— Какой адрес?

— Какого-то генерала, который на балконе лежит, в зеркало смотрится, а видит почему-то лошадей.

— А-а,— ничуть не удивился голос за дверью.— Он живет возле ипподрома.

— Мы у него уже были,— сказала Тоша.— Он послал нас к вам.

— Зачем?

— Нам нужен адрес Кати Иноземцевой.

— Катюши? Так у нее теперь другая фамилия. Такая странная... Вроде Котляр... Нет, не помню.

— Чудные какие женщины,— сказал

Руслан.— По сто раз фамилию меняют. Только людей путают.

— Как же вы не помните? — взвыл Костя, измучившись в единоборстве с резиной.— Подруги! Водой не разольешь! А фамилии не помните!

— А зачем их водой разливать? — спросил Руслан.

— Где она живет? — спросила Тоша.

— Адреса не знаю. Я знаю, как пройти. Мы уже лет десять не виделись. Далеко, а телефона нет. А в чем дело-то?

— Дело в том, что к ней приезжает человек. Он ищет ее уже двадцать пять лет.

— Из нашей бригады?

— Да нет, с другого фронта. Сергей.

— Какой Сергей?.. Глеб! Ну выпустите меня!..

— Мама, сейчас заклеимся, разберем и выйдешь.

— А вы по-по-поскорей не можете?!..— свирепо закричал Костя, заикаясь от волнения.

— Ты чего орешь? Сейчас как дам в лоб!

— Ну и давайте! Только выносите скорей вашу байдарку ко всем чертям собачьим! Вы, что, не понимаете, какая спешка!..

Руслан заплакал.

— Молчи, Руслан!

— А за что он тебе в лоб даст?! Чего ты ему сделал?!..— кричал Руслан.

— Ты хоть не ори! — кричал Костя.

— Глеб, немедленно открой дверь!..— кричала женщина.

— Это свинство! — кричала Тошка.— Это свинство! Человек двадцать пять лет ждал!..

— А ты десять минут подождать не можешь!.. — кричал Глеб.

— Когда вы меня выпустите?! — кричала женщина.

— Минут через двадцать. Разобрать же надо!

— Вечно вы не вовремя с вашей байдаркой!..

— Человек в восемнадцать тридцать приезжает!..

— А чего ж ты стоишь?! Без десяти шесть, а до вокзала еще пилить минут сорок!.. — кричал Глеб.

— Костя, беги!..— кричала Тошка.

— Да не могу я! Я приклеен! — кричал Костя.— Сейчас! — Его вдруг осенило: — Я ботинки сниму и босиком побегу!..

— Ненормальный! — кричала Тоша.— Я сама побегу! — И сорвалась с места.

— Жди меня там! — кричал ей вслед Костя.— Я адрес узнаю, и ее на вокзал привезу!..

— Лад-но!..— донесся голос с лестницы.

Глеб и парень в джинсах лихорадочно разбирали байдарку.

По улице они почти бежали. Впереди, шлепая лоскутом, — Костя, за ним —Шаламытова, а позади всех— Руслан. Улица была полна интересных вещей, которые Руслан не мог оставить без внимания. Костя нервничал, строго подгонял Руслана, Руслан подскакивал к нему, два шага шел рядом, а потом снова отставал, чтоб поглядеть на зеленый контейнер международных перевозок или на то, как из цистерны с надписью «Живая рыба» вычерпывают сетчатыми ковшами золотистых трепыхающихся линей.

Зинаида Александровна шла, задыхаясь, и все приговаривала с улыбкой:

— Ух, загнали... Ух, загнали, проклятые...

Глядя на эту, может быть, чуть неряшливо одетую, может быть, чуть растрепанную, может быть, чуть более полную, чем было бы ей к лицу, немолодую уже женщину, трудно было себе представить, что это и есть та отчаянная «наша Зина» в солдатской ушанке по самые брови, которая двадцать пять лет назад, поражая всех безрассудной смелостью, взрывала бензохранилища на немецких аэродромах.

И когда Костя оглядывался на Зинаиду Александровну, он мысленно накладывал портрет из газеты на ее лицо. Но ничего не совпадало, кроме бровей.

— Брови — это тоже немало, — сказал Костя.

— Что? — спросила Шаламытова.

— Нет, это я просто так. Для себя. Ну?..— спросил Костя.

— Что «ну»?

— Ну а потом?

— Потом уж тебе неинтересно.

— Почему?

— Потому что это не «по путям боевой славы».

— А по каким путям? — прищурившись, спросил Костя.

— Ну ты и хитрый, черт,— улыбнулась Шаламытова. — По жизненным путям. Демобилизовались, а аттестата за десятилетку нет. Подружки уж институты поокончивали, а мы все в десятом да в десятом классе. Чувствуешь?

Костя кивнул.

Они остановились на перекрестке, пропуская поток машин.

— Тетя, — спросил Руслан, которого Костя свирепо держал за руку,— а вы пионеркой были?

— Была.

— А октябренком?

— И октябренком была.

— Ни за что не поверю,— сказал Руслан.

— Три года рояль восстанавливала... — продолжала Шаламытова.

— А кто его вам сломал? — спросил Руслан.

— Да нет,— рассмеялась Зинаида Александровна,— никто не ломал. Всю войну к инструменту не подходила, надо было руки разыграть.— Шаламытова пошевелила пальцами.— Ну, о консерватории и думать было нечего, пошла в музыкально-педагогическое училище...

У Зинаиды Александровны была удивительная манера разговаривать: не только с Костей, но даже с Русланом она говорила на равных, с такой доверительной простотой и откровенностью, не подбирая слов и не приноравливаясь, что, чего бы они ни касались, разговор получался очень серьезный и непривычно взрослый.

Вспыхнула зеленая надпись «Идите». Костя двинулся с места. Раздался треск. Это от Костиного ботинка оторвался резиновый лоскут, на который ненароком наступил стоявший рядом парень в кедах. Теперь настал его черед единоборствовать с лоскутом.

— Эй, ты! — крикнул парень.— Что ты со мной сделал?!

— Ничего не поделаешь, — оглянулся Костя.— Суперклей.

— А Катя на медицинский поступила,— продолжала Зинаида Александровна.— Потом пришлось уйти.

— Почему?

— Замуж вышла.

— А вы?

— Я тоже вышла.

— Чего ж вы не ушли?

— Мне легче было. Муж помогал.

— А ей?

— А чем он мог ей помочь? Ему самому надо было школу кончать. Потом в институте учился, а она работала. Катя всегда все на себя берет. И откуда у нее эта сила, просто понять невозможно. И в войну тоже. Ее у нас в бригаде прозвали знаете как?

— Как? — спросил Руслан.

— «Два шага вперед».

— Ой, как смешно, — сказал Руслан и захохотал.

— А как это понимать? — спросил Костя.

— Вызывают на задание, не успеет командир сказать: «Добровольцы, два шага вперед»,— а Катя уже перед строем стоит.

— Такая храбрая? — спросил Костя.

— Ну, как бы тебе объяснить... Совестливая она. Стыдно ей было, что таких ребят поубивало, а она живая. Но, как говорится, бог миловал.

— Это хорошо,— сказал Костя.

— Что хорошо? — спросил Руслан.

— Что миловал.

— А вас миловал? — спросил Руслан.

— И меня миловал. Я ж трусиха. Я без нее оставаться боялась. У нас на всю роту две девушки. Шестьдесят восемь мужиков, а нас — двое. Чувствуешь?

Костя кивнул.

— Вот вместе и ходили, чтоб не разлу-

чаться. Подружки... Катя как планировала: он диплом получит, она учиться начнет. А тут сын родился. Слабенький был мальчик. Потеряли они его.

— Где потеряли? — спросил Руслан.

— Молчи и слушай,— оборвал его Костя.

— Потом дочку родила. Так одно за одним... А вам что, от школы поручили?

— Что поручили? — не понял Костя.

— Ну, разыскивать участниц Отечественной войны.

— Нет,— сказал Костя.— Просто мы телеграмму нашли.

— Кто ж это приезжает?.. — задумалась Шаламытова.

— Кар-пов!..— раздался крик.

Возле метро у цветочного киоска собирались ребята из класса, чтоб вместе идти к Тоше на рождение. Все были нарядно одеты, а кое-кто даже в черных костюмах с галстуками. У длинной в руках был полиэтиленовый мешок с бадминтоном и воланчиками. Леша Шафоростов в голубом пуловере, из-под которого выглядывала белая водолазка, ждал, прислонившись плечом к киоску. У его ног, прямо на асфальте, стояла бутылка шампанского, обернутая в папиросную бумагу.

— Костя!.. Карп!.. Карпик!..

— Я не могу! — крикнул Костя. — Я занят! Я потом приду!..— И, догоняя Шаламытову, завернул за угол.

— Кулак-единоличник, — сказал Леша.— Кустарь-одиночка.

— Эгоист! — сказала длинная.

— Ой!..— испугалась вдруг Изольда.— Ведь Карпов адреса не знает. Мальчишки, догоните его!..

— Да ладно,— сказал Леша.— Обойдется. Он же на подарок не давал.

Стол, видимо, давно не раздвигали, и шпунты ссохлись. Во всяком случае, когда Николай Афанасьевич потянул за крыло столешницы, которая должна была выдвигаться, стол упрямо крякнул и уперся всеми четырьмя ногами. Но старик был посильнее стола, он дернул еще раз, и стол поехал.

— Вот скотина! Не хочет. Эй, бездельник! — крикнул старик.

Бездельник появился в дверях, нагруженный стопкой тарелок. Это был мужчина средних лет с глубокими залысинами.

— Какой же я бездельник? Я все тарелки перетер. Сколько их всего будет?

— Она говорила: двадцать семь. И нас четверо.

Человек с тарелками свистнул:

— Как же мы их рассадим?

— Я предлагал а ля фуршет,— сказал старик.— Но дамы против. Говорят: «Чего это нам выпендриваться». А как бы хорошо: просторно, ни одного стула. Подошли, поклевали чего надо, а потом хоть танцуй, хоть хоровод води. Ну, давай, берись.

Пришедший поставил гору тарелок на телевизор и взялся за стол с другой стороны. Дернули. Ничего не вышло. Дернули сильнее. Стол надсадно скрипел, но не поддавался.

— Раз-два! Взяли!

Рванули в разные стороны и полетели на пол: стол развалился.

— Ты живой?

— Живой. А ты?

— И я живой. Чего лежим? Давай вставать,— сказал старик и пнул разломанный стол ногой.— Давно его на помойку пора.

— Что ж теперь делать? — спросил мужчина с залысинами, потирая ушибленную коленку.

— Сервируем им а ля тюрк.

— Это как?

— По-турецки. На ковре. Не хотели есть стоя, пускай теперь на полу сидят. Очень будет элегантно. И стульев не надо.

— Они нас, убьют.

— Мы поставим их перед свершившимся фактом.

— А это куда? — мужчина показал на обломки стола.

— На балкон,— ответил старик и открыл балконную дверь.

— Не пройдет.

— Не понимаешь, что делать надо?

— Ломать? — спросил сын.

— Конечно. Иначе ж чинить заставят. А так новый купим.

Ломали с азартом и треском, так что не расслышали звонка. По частям выбрасывали на балкон. Раздался стук в дверь.

— Идут,— испуганно сказал старик.— Не открывай! — И торопливо стал собирать щепки с пола.

Сын поспешно постелил на ковер скатерть. Прекрасную, белую, крахмальную скатерть. В дверь вновь позвонили.

— Сейчас! — крикнул старик и, ползая на коленях, стал ловко расставлять посуду.— Явилась,— ворчал он.— Ее только за смертью посылать. Три часа где-то ходила, подождет. Неси все! — распорядился он.— Побольше наставим, снимать не заставят.

Они бегали на кухню и назад, таща в обеих руках праздничные яства. И что бы сын ни поставил на скатерть, старик передвигал, прищуриваясь и оглядывая всю композицию в целом. Пробегая через переднюю, сын кричал:

— Сейчас откроем! Подожди минуту!..

А в дверь, не переставая, стучали и звонили.

Ковер наконец был сервирован, лимонад расставлен, апельсины в высоких вазах рыжими пятнами оттеняли белизну скатерти и мутный блеск столовых приборов.

— Мно-о-гие ле-та! Мно-ги-е ле-е-та! — запел старик, подражая тенору.

Ему вторил сын, подражая басу.

Распахнули дверь. На пороге стояли Зинаида Александровна, Костя и Руслан.

— Зина?!..— Николай Афанасьевич был более разочарован, чем обрадован.— Как же это ты вспомнила? А мы думали — именинница.

— Какая именинница? — спросила Зина.

— У внучки день рождения,— сказал старик.— Чертову дюжину разменяла.

— Двенадцать лет! — всплеснула руками Шаламытова.— А ты полысел,— сказала она тому, что помоложе.

— Приходила б почаще, не так заметно было б,— смутился тот.— А твои-то вытянулись!..

— Мои?!..— Шаламытова рассмеялась.— Во-первых, у меня не два сына, а сын и дочь, а во-вторых, дочь уже полгода мама, я — бабушка, а Глеб на третьем курсе.

— А эти кто?

— Мы по делу,— сказал Костя.

— Катя где? — спросила Шаламытова.

— Звонить пошла, дочку разыскивает. А вообще по магазинам гоняет,— ответил старик.— У нас сегодня гран-прием. Двадцать семь человек. С вами — тридцать.

— Мы не в гости. К Кате приезжает какой-то друг. Из Бреста.

— Давайте друга. Где тридцать, там и тридцать один.

— Какой друг? — спросил тот, что помоложе.

— Друг детства,— объяснил Костя.— Он Катю с довойны не видел, телеграмму ей прислал.

— Мы никакой телеграммы не получали.

— Так телеграмма на Савеловский переулок.

— Эва хватился! А вы на Савеловском живете?

— Нет. Просто мы нашли телеграмму.

— Ну давайте.

— Чего давать?

— Телеграмму.

— Так она на вокзале.

— На каком вокзале?

— На Белорусском. Я ж говорю, он из Бреста приезжает.

— А телеграмма почему на вокзале?

— А его там девочка встречает.

— Какая девочка?

— Ну, наша. Из школы. Чтоб он не подумал, что телеграмма не дошла.

— А куда она должна была дойти?

— К вам! — закричал Костя.

— К вам! — закричал Руслан.

— К нам? Но мы ничего не получали.

— Конечно. Потому что ее потеряли.

— Вы потеряли?

— Мы нашли! — сказал Руслан.

— Где?

— В химчистке. Я чистил книгу. Вдруг смотрю, лежит телеграмма.

— В химчистке книгу?

— Ну да. Это старинная книга. Очень ценная. Она стоила миллион 700 тысяч рублей. Теперь ее, правда, уценили до семнадцати копеек, но все равно книга редкая.

— Подождите, — сказал Николай Афанасьевич.— Давайте разберемся не спеша. У меня уже голова кругом идет. Где телеграмма?

— У девочки.

— Где девочка?

— На вокзале.

— А где книга?

— При чем здесь книга? Книга вот.— Костя вытащил из-за пояса книгу.

— А зачем ты ее чистил?

— Чтоб подарить.

— Кому?

— Девочке?

— Какой девочке?

— Которая на вокзале.

— Тьфу! — сказал старик.— Какая-то несуразица, белиберда, абракадабра.

— Ясно одно,— сказал тот, что помоложе,— все сводится к девочке, которая на вокзале.

— Правильно,— подтвердил Костя. Он перевел дух и сказал очень спокойно, чтоб все его окончательно поняли: — Девочка на вокзале. Она ждет Катю Иноземцеву.— Костя говорил громко и раздельно, как с глухими.

— Ты же сказал, что она встречает какого-то мужчину из Бреста.

— Ну да. Вместо Кати Иноземцевой.

— Мужчина вместо Кати Иноземцевой?

— Да нет! — вмешалась Шаламытова.— Девочка вместо Кати. А мужчина сам по себе.

Старик вынул платок и вытер вспотевшее лицо. Потом его сын вынул платок и вытер вспотевшее лицо. Потом вынул платок Костя и тоже вытер вспотевшее лицо. У Руслана платка не было, он пошарил по карманам и утерся рукавом.

Старик надел очки.

— Смотри,— сказал он изумленно.— Моя книжка.

— Нет,— сказал Костя.— Это не ваша. Это моя.

— Может быть, она и твоя, но она моя.

— Нет, не ваша,— упрямо повторил Костя.

— Неужели ты ее читаешь?

— Это стихи,— сказал Костя.— Я люблю стихи.

— И они тебе нравятся?

— Да, очень,— сказал Костя.

— А что тебе больше всего нравится?

— Ну, это... Про непрочитанные книги и паруса.

У старика дрожали ноздри и подбородок вздрагивал.

— Пойдемте,— сказал он.

— Куда?

— Я вам сейчас всем дам по апельсину.

И все прошли за стариком в комнату, где на полу, на ковре, был сервирован ужин.

— Садитесь, — приказал старик.

Гости удивленно переглянулись и сели на корточки. Старик разлил лимонад.

— Непрочитанных книг
    влекут нас страницы,
И в далекие плаванья
    манят паруса,
И багряные зори
    озаряют нам лица,
Но дымы из горнов
    нам слепят глаза...—

нараспев прочел он звенящим молодым голосом. — Это?

— Это,— сказал Костя.

— Никогда бы не поверил, что эти стихи еще читают и что они кому-то нравятся.

— Стойте! — закричал Костя.— Это вы сочинили стихи?

— Я, — сказал старик.

— Вы и есть Николай Пятипал?

— Я он и есть, — сказал старик и отвернулся.

— Так на вокзале же ваша внучка! — закричал Костя.— Тоша!

— Где Тоша?! — В дверях стояла Тошина мама с покупками.— Что случилось? Почему вы все сидите на полу? Николай Афанасьевич, почему вы плачете? Где

Тоша? Я час в автомате простояла, всех подруг обзвонила — нигде ее нет.

— Идем скорей,— сказала Шаламытова.— Тоша тебя ждет на вокзале. Приехал какой-то твой друг.

— Какой друг?

— Ну, с вами в школе учился,— объяснил Костя.— Два друга у вас были: Антон и Сергей. Антон погиб, а Сергей приехал.

— Так я же Сергей,— сказал человек с залысинами.— Я с ней в школе учился.

— Фу ты, господи! — сказала Катя.— У меня ноги подкашиваются. Что все это значит? Кто же это приехал?..

В дверь позвонили.

— Тоша! — крикнула Катя и бросилась к двери.

И все — за ней.

На лестничной площадке стоял шестой «А».

Даже взрослым бывает трудно переключиться с предвкушения веселого праздника на какое-то другое, более серьезное настроение, а про ребят уж и говорить нечего. И когда эта огромная ребячья компания вслед за Тошиными родителями и Зинаидой Александровной Шаламытовой вывалилась из дверей метро на привокзальную площадь, вид она имела странный. Посмотришь на ребят — на пикник собрались, на взрослых — спешат по какому-то тревожному делу.

Нарядно одетые девчонки в коротеньких юбочках и с бантами шли, как нынче днем в музей, двумя шеренгами во всю ширину тротуара, хотя тротуар перед Белорусским вокзалом очень широкий. А за ними мальчишки в отутюженных брюках, выходных пиджачках и ярких свитерах. Замыкали шествие, как и тогда, Костя и Руслан. Вот они были точно такие же, как были, только более возбужденные и взъерошенные от усталости.

Первым, устремленный вперед, словно против ветра, в развевающемся плаще, шел дед. Он опирался на палку и напоминал Петра Первого с известной картины Валентина Александровича Серова. За ним — напряженно-встревоженная, сосредоточенно-вспоминающая что-то, торопливо шагала Тошкина мать, а рядом — Тошкин отец, тоже напряженный, тоже встревоженный и даже чуть растерянный. Тяжелее всех доставалась эта быстрая ходьба Зинаиде Александровне, которая задыхалась и по привычке шептала:

— Ух, загнали... Ух, загнали, проклятые...

А Тошкин дед уже скрылся в угловом подъезде Белорусского вокзала.

На вокзале, как на вокзале. Спешат люди; носильщики катят свои тележки; какая-то молодая мама ведет за руки целый выводок детей — мал-мала меньше; почему-то на самом проходе одна на другой стоят клетки с кроликами, а рядом устроилась компания парней и девушек с рюкзаками и гоночными велосипедами. Прошла, позвякивая подкованными башмаками, команда молоденьких матросов в лихо заломленных бескозырках, мороженщица, громыхая, протащила свой ящик на подшипниках. А Тоши не было.

Вышли на перрон. У поезда толпились провожающие.

— Привет, жених! — крикнул Руслан.

— Привет, Руслан!

У одного из вагонов, окруженные друзьями и, наверно, родственниками, стояли жених и невеста. На невесте был элегантный дорожный костюм, выглядела она очень счастливой и курила. А жених был все в той же черной паре с хризантемой в петлице. Друзья и родственники разбирали бокалы, которые некто курчавый в очках вытаскивал из большой картонной коробки. Потом курчавый вытащил бутылку с шампанским, со всеми предосторожностями снял проволочку, пробка тут же вырвалась, и струя шампанского, взвившись на полметра над бутылкой, окатила многострадальные жениховы брюки.

Друзья расхохотались, повалили растерявшегося жениха, подхватили его на руки и стали качать.

— Внимание! — раздался женский голос по радио.— Сергей, прибывший из Бреста,

вас ждут у справочного бюро. Повторяю. Прибывший из Бреста Сергей, вас ждут у справочного бюро.

Дед резко повернул, на крейсерской скорости врезался в толпу у справочного бюро и оказался лицом к лицу с Тошкой, которая, стоя на цыпочках, озиралась по сторонам.

— Тоша!..

— Доченька!..— Мать бросилась к Тошке, прижала ее к себе и принялась целовать в лоб и в волосы.— А я уж и не знала, что подумать...

И снова прижималась к Тошке и гладила ее и целовала.

Тошке было стыдно, что мама целует ее при всех, она высвобождалась, мотала головой и искала кого-то глазами.

— Костя! — крикнула она. — Нашел?

— Нашел,— сказал Костя.

— Нашли,— сказал Руслан.

— Привез?

— Привез, — сказал Костя.

— Привезли, — сказал Руслан.

— Где она? — Тошка наконец вырвалась от матери.

— Вот, — сказал Костя.

— Вот,— подтвердил Руслан.

— Где?

— Ну вот же! — Костя показал пальцем.

— Не показывай пальцем,— сказал Руслан и шлепнул Костю по руке.

— Так это ж мама,— сказала Тоша.

— Ну да, твоя мама.

— А Катя Иноземцева?

— Я Катя Иноземцева,— сказала мама.

— Ты Катя Иноземцева? — удивилась Тоша.

— Была,— сказала мама.— Была Иноземцева.

— А почему же я не знала?!..

— Да так...— сказала мама.— Просто мы с тобой еще ни разу ни о чем серьезном не говорили.

— И это ты? — Тошка протянула карточку в фанерной раме:

— Господи! Откуда?..

— С Савеловского переулка,— сказал Костя.

— Дом 12, квартира 78,— добавил Руслан.

— Я,— сказала мама.— И твоя бабушка.

— И это ты? — Тоша протянула газету.

— Господи! А это откуда?!

— От генерала,— сказал Костя.

— А как вы до генерала-то добрались?!

— На троллейбусе,— сказал Руслан.

— А я его с войны не видела,— сказала мама.

— А это я,— показала Шаламытова.

Ребята обступили их и сравнивали фотографии «нашей Зины» с Зинаидой Александровной и «нашей Кати» с Тошиной мамой.

— Подожди,— сказал дед.— А человека-то вы нашли, которого встречали?

— Нет,— сказала Тоша. — Он еще не пришел.

— Внимание! Скорый поезд № 21 Москва — Калининград отправляется через пять минут. Провожающие, не забудьте отдать билеты отъезжающим. Внимание! Сергей, прибывший из Бреста, вас ждут у справочного бюро.

— А где телеграмма? — спросил вдруг Тошин отец, его лицо исказилось какой-то яростной догадкой.

— Вот,— сказала Тоша.

Отец внимательно прочел телеграмму.

— Эй, вы! — закричал он.— Так это ж моя телеграмма! Это ж я послал, когда меня везли раненого из Бреста в Саранск.

Тоша переводила глаза с отца на мать:

— Ты тот Сергей?!.. А ты та Катя?.. Ух ты!.. — И закрыла лицо руками.

Отец перевернул телеграмму.

— Следопыты чертовы! Вы бы хоть на штамп взглянули!..

На обороте телеграфного бланка стоял черный штамп: «Москва, 180944».

— Восемнадцатое сентября сорок четвертого года,— сказал отец.— А как она к вам попала?

— Не знаю...— растерянно сказал Костя.— Слушай, а может, она из книжки выпала?

— Из какой? — спросила Тоша.

— Из этой.

Тошка взяла книжку и раскрыла ее на титульном листе. «Николай Пятипал. Багряные зори». А внизу еле видно фиолетовое пятно.

— Это тебе,— сказал Костя.

Тоша перелистала несколько страниц. На семнадцатой стояла овальная печать. В середине было написано: «Библиотека им. амина-Сибиряка» («М» почему-то не было), вверху по овалу: «Наркомпрос РСФСР», а внизу: «Хамовнический район».

— Ууу...— разочарованно протянула Тоша.— Она библиотечная...

— Да,— сказал Костя.— Я на десять дней взял. Тебе стихи переписать...

На перроне закричали «ура!». Поезд тихо тронулся. Из окна вагона махали провожающим жених и невеста.

— Жених и невеста поехали,— мечтательно сказал Руслан.— Жених и невеста...

— Ну, пошли,— сказал дед.

Всем было немножко грустно.

Тихо вышли на площадь.

— Так как же вы все-таки генерала нашли? — спросила Тошина мама.

— А нам Ованесыч сказал.

— Не Ованесыч, а Мкртич Ованесович,— поправил брата Руслан.

— А Ованесыча-то где нашли?

— Нянечка сказала.

— Какая нянечка?

— Из школы.

— Из какой школы?

— Где госпиталь был.

— А в школу-то как попали?

— Старуха сказала, жена Федора Федоровича.

— Какого Федора Федоровича?

— Который блоху лобзиком выпиливает,— объяснил Руслан.

— Да! — вспомнил дед.— А цукаты где?

— Цукаты?..— растерянно переспросила Тоша.

— Их попугаи съели,— сказал Руслан.

— Какие попугаи? — спросила мама.

— Неразлучники,— сказал Костя.

— Ну, это уж вы врете!..— сказал дед.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Поезд в завтрашний день...», 9 ч.

Авторы сценария А. Борщаговский, В. Сутырин. Режиссер-постановщик В. Азаров. Главный оператор М. Дятлов. Главный художник С. Ушаков. Композитор А. Флярковский. Звукооператор И. Майоров.

В главных ролях: Н. Засухин, В. Татосов, Э. Попова, А. Гай, В. Березуцкая, Г. Куликов, Г. Гай, Р. Александров, В. Кашпур, В. Волков, А. Джигарханян, А. Сафонов, С. Коренев, В. Филиппов, У. Лиелдидж, Г. Юхтин, Е. Карнаухов, В. Яковлев, Л. Максакова, Г. Острин, Н. Ерофеев, В. Шульгин, Г. Шевцов, Л. Шапошникова, В. Паулус, С. Бардин, Ю. Волков, А. Карташов, Д. Орловский, А. Преснецов, В. Бурлакова, О. Голубицкий, Г. Кулешова, Л. Поляков, Н. Романов, М. Бочаров, М. Давидсон, О. Мокшанцев, Н. Погодин, Л. Светлов, Д. Столярская, Ф. Ферапонтов, Т. Старова, В. Хмара, Н. Сморчков, Ю. Цоглин, Т. Яренко.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Комиссары» (по мотивам произведений Ю. Либединского), 8 ч.

Авторы сценария Б. Тарасенко, Н. Мащенко. Режиссер-постановщик Н. Мащенко. Главный оператор О. Мартынов. Главный художник А. Добролежа. Композитор И. Карабиц. Звукооператор Ю. Горецкий.

В главных ролях: К. Степанков, И. Миколайчук, Ф. Панасенко, Б. Брондуков, В. Скомаровский, Л. Кадочникова, И. Гаврилюк, Л. Бакштаев, М. Голубович.

«Та самая ночь», 7 ч.

Автор сценария В. Становов. Режиссер-постановщик В. Паскару. Главный оператор М. Черный. Главный художник В. Агранов. Композитор Е. Зубцов. Звукооператор А. Федоренко.

В главных ролях: В. Дорошенко, С. Сергейчикова, Л. Дзюба, Е. Крупенникова, Н. Крюнов, В. Панарин, И. Стариков, Б. Юрченко, Н. Яковченко.

Одесская киностудия

«Севастополь» (по одноименной повести А. Малышкина), 9 ч.

Автор сценария В. Потейкин. Режиссер-постановщик В. Исаков. Главный оператор В. Авлошенко. Главный художник М. Панаева. Композитор В. Кладницкий. Звукооператор В. Курганский.

В главных ролях: Г. Корольков, Е. Уралова, В. Дальский, С. Курилов, С. Чекан, Л. Дуров, В. Васильев, А. Горбатов, В. Мащенко, Г. Георгиу, В. Маренков.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Счастливый человек», 8 ч.

Автор сценария Ф. Конев. Режиссер-постановщик И. Добролюбов. Главный оператор Д. Зайцев. Главный художник В. Кубарев. Композитор Р. Хозак. Звукооператор С. Шухман.

В главных ролях: В. Захаров, В. Коняев, Э. Осипова, П. Кармунин, В. Владимирова, Б. Гитин.

«Черное солнце», 10 ч.

Авторы сценария А. Спешнев, К. Киселев. Режиссер-постановщик А. Спешнев. Главный оператор Ю. Марухин. Главный художник Е. Игнатьев. Композитор Л. Солин. Звукооператор Б. Шангин.

В главных ролях: Н. Гринько, Д. Фирсова, Дута Сэк, Тереза Диоп, Ампонса Сампсон, Суртан Самсон, Мишель Тагора, Боб Цымба, А. Иванов, Р. Арен, Тито Ромалио, Роберт Росс.

Рижская киностудия

«Лучи в стекле», 9 ч.

Автор сценария Л. Бридака. Режиссер-постановщик И. Кренберг. Главный оператор М. Рудзитис. Главный художник У. Паузерс. Композитор Р. Калсон. Звукооператор И. Яковлев.

В главных ролях: Л. Озолиня, У. Думпис, В. Артмане, Г. Цилинский, Э. Бесерис, В. Яканс, А. Лиедскалниня, К. Клетниек, Х. Романова, Я. Кубилис.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Свет в наших окнах», 8 ч.

Автор сценария С. Жгенти. Режиссер-постановщик Г. Мгеладзе. Главный оператор Г. Вачвелишвили. Главный художник Г. Гигаури. Композитор Н. Вацадзе. Звукооператор Т. Нанобашвили.

В главных ролях: Д. Абашидзе, Г. Цитаишвили, Т. Толорая, Т. Циклаури, Г. Нариманидзе, Н. Пирвели, К. Кипиани, Л. Месхи, Р. Кикнадзе.

Киностудия «Узбекфильм»

«Возвращайся с солнцем», 8 ч.

Автор сценария З. Фатхуллин. Режиссер-постановщик Х. Файзиев. Главный оператор Д. Фатхуллин. Главный художник В. Добрин. Композитор Р. Вильданов. Звукооператор Н. Шадиев.

В главных ролях: Р. Абашев, Л. Зубкович, Х. Умаров, Л. Бадалова, А. Милютин, В. Штряков, Н. Олейник.

Зарубежные фильмы

«Восьмой» (по мотивам книги генерала Стою Неделчева-Чочоолу), 10 ч.

Производство Студии художественных фильмов в Софии (Болгария).

Авторы сценария Тодор Монов, Петр Ведрин. Режиссер Зако Хеския. Оператор Георгий Георгиев. Художники Милко Маринов, Милчо Левнев.

В ролях: Георгий Георгиев, Никола Анастасов, Меглена Караламбова, Стойчо Мазгалов, Антон Горчев, Джоко Росич.

«Профессор преступного мира», 8 ч.

Производство киностудии «Мафильм» (Венгрия)

Автор сценария Деже Радвани. Режиссер Михай Семеш. Оператор Отто Форгач. Художник Йожеф Ромвари. Композитор Петер Этвёш.

В ролях: Золтан Латинович, Эдит Домьян, Имре Шинкович, Ференц Каллаи, Миклош Сакач, Габор Конц, Петер Хусти, Ласло Инке, Марианн Моор, Иштван Станкаи.

«Сидящий по правую руку», 9 ч.

Производство «Итал Ноледжо Чинематографико» и «Касторо фильм» (Италия).

Авторы сценария Валерио Дзурлини, Франко Брусати. Режиссер Валерио Дзурлини. Оператор Аяче Паролин. Художник Франко Боттари. Композитор Иван Вандор. Продюсер Н. Крисман.

В ролях: Вуди Строуд, Франко Читти, Жан Серве.

«Квартира», 11 ч.

Производство «Мириш компани» (США).

Автор сценария Билли Уайлдер, И. А. Л. Дайамонд. Режиссер Билли Уайлдер. Оператор Джозеф Ла Шелл. Художник Александр Траунер. Композитор Адольф Дейч.

В ролях: Джек Леммон, Ширли Мак-Лейн, Фред Мак-Мюррей, Рей Уолстон, Джек Крюшен, Дэвид Льюис, Хоуп Холидей.

ЖЮРИ XVII МЕЖДУНАРОДНОГО КИНОФЕСТИВАЛЯ В КАРЛОВЫХ ВАРАХ ЕДИНОГЛАСНО ПРИСУДИЛО СЛЕДУЮЩИЕ ПРЕМИИ:

Большую премию «Хрустальный глобус» — фильму «КЕС» (режиссер Кен Лоуч; Великобритания)

Главную премию — фильму «У ОЗЕРА» (режиссер Сергей Герасимов; СССР)

Главную премию — фильму «ЧЕРНЫЕ АНГЕЛЫ» (режиссер Выло Радев; Болгария)

Особую Большую премию жюри — фильму «СКВАЖИНА» (режиссер Анджей Кондратюк; Польша)

Особую премию жюри — фильму «НА ПУТИ К ЛЕНИНУ» (режиссер Гюнтер Райш; ГДР)

Особую премию жюри — фильму «GOTT MIT UNS» (режиссер Джулиано Монтальдо; Италия)

Премию за воплощение женского образа — актрисе НАТАЛИИ БЕЛОХВОСТИКОВОЙ за роль в фильме «У озера» (режиссер Сергей Герасимов; СССР)

Премию за воплощение мужского образа — актеру МАТЬЕ КАРРЬЕРУ за роль в фильме «Дом Бори» (режиссер Жак-Дониоль Валькроз; Франция)

В связи с 25-й годовщиной победы над фашизмом и освобождения Чехословакии Советской Армией ЦК Союза Чехословацко-советской дружбы присудил премию фильму «ОСВОБОЖДЕНИЕ» (режиссер Юрий Озеров; СССР)

Специальные дипломы дирекции фестиваля получили участвовавшие в ретроспективном смотре «Киноискусство в борьбе с фашизмом» советские картины «РАДУГА» (режиссер Марк Донской), «СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА» (режиссер Сергей Бондарчук) и «ИВАНОВО ДЕТСТВО» (режиссер Андрей Тарковский)